

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

· · · STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

1-2
1957

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

ANUL IV

1—2

1957

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

•

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU — redactor responsabil ; ACADEMICIAN MIHAIL JORA ; ACADEMICIAN DULIU MARCU ; K. H. ZAMBACCAN, membru corespondent al Academiei R.P.R. ; ZENO VANCEA ; ION BREAZU ; S. ALTERESCU ; TUDOR ANDREI ; MIRCEA POPESCU ; AMELIA PAVEL.

S U M A R

ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU,	Apartenența etnică dacică a presupușilor sarmați rotolani de pe coloana lui Traian și monumentul de la Adamklissi	13
PAUL PETRESCU și PAUL STAHL,	Înrîuririle vieții sociale asupra arhitecturii țărănești din Dobrogea	25
GEORGETA OȚETEA,	Țesături populare românești din satele vechiului scaun al Săliștei	41
NICOLAE DUNĂRE,	Cauzele deosebiriilor dintre portul mocanilor și cel al bucumanilor din munții Trascăului (Carpații Apuseni)	57

ARTĂ MEDIEVALĂ

TEODORA VOINESCU,	Note asupra curții și bisericii din Băjești..	75
EMIL LĂZĂRESCU,	Despre piatra de mormînt a comitelui Laurențiu și cîteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea	109
CORINA NICOLESCU și FLORENTINA JIPESCU	Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV — XVI.....	129
NICOLAE STOICESCU,	Bibliografie privind monumentele istorice din R.P.R.	155

ARTĂ MODERNĂ CONTEMPORANĂ

ION JALEA,	Sculptorul Valbudea	203
REMUS NICULESCU,	Grigorescu la Fontainebleau	213
BARBU BREZIANU,	Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu	255

TEATRU

SIMION ALTERESCU,	Contribuții la cunoașterea esteticii teatrale a lui I. L. Caragiale	279
LETIȚIA GÎTZĂ,	Note pentru o monografie Mihail Pascaly ..	291

MUZICĂ

MIHAIL JORA,	George Enescu omul, și concepția lui despre om	309
FERNANDA FONI și ANDREI TUDOR,	Concertele lui George Enescu cu orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii	321

NOTE ȘI DOCUMENTE

O biserică-locuință românească (<i>Paul Stahl și Paul Petrescu</i>)	329
Clădirile mănăstirești de la Govora (<i>Heinz Stănescu</i>)	332
Gravura de interpretare în opera lui Gabriel Popescu (<i>Viorica Marica</i>)	342
Pictorul Tattarescu, elev al pitarului Nicolae Teodorescu, și prima sa lucrare proprie: tîmpla bisericii Onești (<i>Georgeta Wertheimer</i>)	349
RECENZII	353

СОДЕРЖАНИЕ

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Ф. Б. ФЛОРЕСКУ,	Этническая принадлежность даков, предполагаемых сарматов-роксолан, изображенных на колонне Траяна и памятнике в Адамклисси	13
П. ПЕТРЕСКУ и П. СТАЛ,	Влияние общественной жизни на крестьянскую архитектуру в Добрудже	25
Д. ОЦЕТА,	Румынские народные ткани в окрестных селах Сэлиште	41
Н. ДУНЭРЕ,	Причины различий в костюмах моканов и бучуманов из гор Трэскэулуй (Западные Карпаты)	57

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

Т. ВОИНЕСКУ,	О княжеском дворе и церкви в Бэжешти	75
Э. ЛЭЗЭРЕСКУ,	О надгробной плите комита Лауренциу и некоторых археологических и исторических вопросах в связи с ней	109
К. НИКУЛЕСКУ и Ф. ЖИПЕСКУ,	К истории костюма XV—XVI веков в Молдове	129
П. СТОИЧЕСКУ,	Библиография по историческим памятникам РНР	155

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

И. ЖАЛЯ,	Ваятель Валбудя	203
Р. НИКУЛЕСКУ,	Григореску в Фонтенбло	213
Б. БРЕЗЯНУ,	Последняя расписанная Григореску церковь	255

С. АЛТЕРЕСКУ,	О театральной эстетике И. И. Караджале	279
Л. ГИЦЭ,	К монографии о творческой деятельности Михаила Паскали	291

МУЗЫКА

М. ЖОРА,	Джордже Энеску и его взгляды на чело- века	309
Ф. ФОНИИ и А. ТУДОР,	Концерты Джордже Энеску с симфони- ческим оркестром Министерства народ- ного просвещения	321

ЗАМЕТКИ

Церковь — румынская обитель (<i>П. Стал и П. Петреску</i>)	329
Монастырские постройки в Говоре (<i>Х. Стэнэску</i>)	332
Подражательная гравюра в произведениях Габриеля Попеску (<i>В. Марика</i>)	342
Живописец Таттареску, ученик питара Николае Теодореску и его пер- вая работа — иконостас церкви в Онешти (<i>Г. Вертхеймер</i>)	349
РЕЦЕНЗИИ	353

S O M M A I R E

A R T P O P U L A I R E

FLOREA BOBU FLORESCU,	L'appartenance ethnique dace des présumés Sarmates roxolans de la colonne Trajane et du monument d'Adamklissi.....	13
PAUL PETRESCU et PAUL STAHL,	Influence de la vie sociale sur l'architecture paysanne en Dobrogea	25
GEORGETA OȚETEA,	Les tissus populaires roumains des villages des environs de Săliște	41
NICOLAE DUNĂRE,	Différences de costume chez les Mocani et les Buciumani des monts du Trascău (Carpathes occidentales) et leurs causes	57

A R T M É D I É V A L

TEODORA VOÎNESCU,	Notes sur l'habitation seigneuriale et l'église de Băjești	75
EMIL LĂZĂRESCU,	À propos de la pierre tombale du comte Laurent et de quelques problèmes archéologiques et historiques qui s'y rattachent ..	109
CORINA NICOLESCU et FLORENTINA JIPESCU,	Données sur l'histoire du costume en Moldavie, aux XV ^e et XVI ^e siècles	129
NICOLAE STOICESCU,	Bibliographie des monuments historiques de la République Populaire Roumaine	155

A R T M O D E R N E E T C O N T E M P O R A I N

ION JALEA,	Le sculpteur Valbudea	203
REMUS NICULESCU,	Grigoresco à Fontainebleau	213

BARBU BREZIANU,	La dernière en date des églises décorées par Grigoresco	255
T H É Â T R E		
SIMION ALTERESCU,	Contribution à l'étude des conceptions de I. L. Caragiale sur l'esthétique théâtrale ..	279
LETIȚIA GÎTZĂ,	Notes pour une monographie sur Mihail Pascaly	291
M U S I Q U E		
MIHAIL JORA,	Georges Enesco, l'homme et sa conception de l'homme	309
FERNANDA FONI et ANDREI TUDOR,	Les concerts de l'orchestre symphonique du Ministère de l'Instruction Publique dirigés par Georges Enesco	321
N O T E S E T D O C U M E N T S		
Une église-habitation roumaine (<i>Paul Stahl et Paul Petrescu</i>)		329
Les bâtiments du monastère de Govora (<i>Heinz Stănescu</i>)		332
La gravure d'interprétation dans l'œuvre de Gabriel Popescu (<i>Viorica Marica</i>) ..		342
Le peintre Tattarescu, élève du panetier Nicolae Teodorescu, et sa première œuvre personnelle: la nef de l'église d'Onești (<i>Georgeta Wertheimer</i>)		349
COMPTES RENDUS		353



ARTĂ POPULARĂ



APARTENENȚA ETNICĂ DACICĂ A PRESUPUȘILOR SARMAȚI ROXOLANI DE PE COLOANA LUI TRAIAN ȘI MONUMENTUL DE LA ADAMKLISSI

de FLOREA BOBU FLORESCU

Narațiunea faptelor de arme immortalizate de reliefurile a două monumente, coloana lui Traian zidită la Roma și monumentul de la Adamklissi, ridicat tocmai la granița de răsărit a imperiului, n-a fost pe de-a-ntregul și în mod sigur tălmăcită.

Istoricii care au transpus în cuvinte scenele de pe cele două monumente s-au adresat izvoarelor istorice din perioada luptelor romano-dace. Când asemenea documente lipseau ori păreau incomplete sau nesigure pentru anumite fapte, ei au apelat și la texte care narau lucruri din epoci anterioare sau posterioare acelor memorabile războaie. Rareori cercetătorii, în pozițiile lor, s-au întemeiat și pe elemente de cultură materială. În selecționarea și folosirea izvoarelor s-a manifestat o oarecare inconsecvență metodologică. Nu s-a avut în vedere o ierarhizare a categoriilor de documente sau a valorii lor intrinsece. S-a pus puțin preț pe analiza structurii morfologice a elementelor de cultură materială, ceea ce a dus uneori la stabilirea de analogii și concluzii eronate sau confuze.

În prezentarea de față vom pleca de la o nouă interpretare a atestării scrise care a servit istoricilor în argumentarea lor de a identifica apartenența etnică sarmată a unor figuri de barbari de pe coloana lui Traian sau monumentul de la Adamklissi. Ne vom opri apoi la examinarea structurii morfologice a unor elemente de cultură materială, care reprezintă un temei în clarificarea problemei cu privire la adevărata origine etnică a presupușilor sarmați din tribul roxolanilor.

Cel care pentru prima dată s-a gândit că două interesante grupe de călăreți barbari în avangardă, avînd corpul apărut de o armură în solzi, de pe coloana lui Traian, ar putea reprezenta pe sarmații roxolani a fost W. Froehner.

Despre călăreții identificați de W. Froehner ca roxolani, cu toate ezitățile sale, el amintește comentînd pl. 54, 55: «Cavalerie dace se noyant dans un fleuve»¹; pl. 55, 56 (fig. 1): «Attaque d'un camp romain»², și pl. 61, 62 (fig. 2): «Défaite des catafractaires»³. Descrierea cea mai amănunțită

¹ W. FROEHNER, *La colonne Trajane*, Paris, 1872, p. 10.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 3.

privind călăreții barbari este făcută pe marginea interpretării scenei atacului dat asupra unui lagăr roman. Textul în cauză cuprinde două alineate, în care dezvoltă idei diferite. În primul, el încearcă să arate unele analogii în ceea ce privește folosirea armurii la popoare diferite și în epoci variate: « Les porte-étendards coiffés de bonnets, arrivent en toute hâte sur le champ de bataille; ils sont précédés de trois cavaliers qui, eux et leur chevaux sont couverts de pied en cap, d'une cuirasse (*catafracta*) en écailles. Les historiens mentionnent les catafractaires employés dans les armées asiatiques, chez les peuples du nord, chez les Macédoniens et plus tard chez les Romains ¹. Ceux que nous voyons devant nous et que nous rencontrerons dans la suite ont le visage à découvert. Leurs casques de forme conique sont munis d'un gardenuque recourbé et cerclé de lames de bronze. Dans leur langage figuré les auteurs anciens comparent la cuirasse avec ses écailles superposées au plumage des oiseaux (*lorica plumata*) et les cuirassiers à des statues de bronze. Les chevaux sont plastronnés jusqu'aux sabots; leurs yeux même se trouvent garantis par deux petits disques percés de trous ². Au XI^e siècle, les Abaspes se servaient de chevaux cuirassés » ³.

În alineatul al doilea, autorul trece la concluzii. El constată că este greu de stabilit apartenența etnică a călăreților care vin să dea ajutor regelui dac, dar totul face să se creadă că este vorba de sarmați, vecinii dacilor.

Apoi vorbește de luptele roxolanilor din anul 69, întemeindu-se pe un text din Tacit:

« Il est plus difficile de dire à quelle nation appartiennent les cavaliers qui sont venus au secours du roi dace, mais tout porte à croire que ce sont des Sarmates, ses voisins. Déjà l'an 69, sous l'empereur Othon, les Sarmates Rhoxolans avaient commis un acte d'hostilité envers le peuple romain, en revangeant la Moésie, et l'on raconte ⁴ qu'à cette époque leurs princes et la noblesse étaient revêtus de cuirasse d'écailles en fer ou en cuir. Trois siècles plus tard, sous le règne de Constance (358), nous leur voyons le même costume, avec cette différence que les écailles étaient en corne polie ⁵. Dans le sanctuaire d'Esculape à Athènes, Pausanias vit une cuirasse sarmate faite de sabots de cheval, qu'il compare judicieusement à une pomme de pin ou à une peau de serpent. Les Rhoxolans étaient d'origine gothique ».

Citatele pe care le-am reprodus nu sînt de loc convingătoare, după cum vom vedea. Totuși, C. Cichorius avea să reia, în anul 1896, sub o formă mai categorică, teza lui W. Froehner că acei « catafractari » ar reprezenta pe sarmații roxolani, înfățișați în pl. XXXI (fig. 1) și pl. XXXVII (fig. 2).

Referindu-se la grupul de călăreți care apar în pl. XXXVII, C. Cichorius scrie categoric: « Daci, ei sigur nu sînt; în timp ce mai înainte se încerca a se vedea în ei populații în parte auxiliare dacilor, Froehner a arătat pe bună dreptate — după costumul lor caracteristic — că sînt mai mult sarmați. Nu poate fi vorba de cele două triburi principale ale iazigilor așezați în

¹ I. BECKER, *Grabschrift eines roem. Panzerreitersoffitiers*, Frankfurt, 1868, p. 20 (după W. Froehner).

² *Ibidem*, p. 30—34.

³ MIHAEL ATTALIOTA, p. 234; KRAUSE, *Byzantiner des Mittelalters*, p. 165.

⁴ TACIT, *Hist.*, I (*catafractarum pondere principibus et nobilissimo cuique tegimen ferreis laminis aut praeduro corio consertum, ut adversus ictus impenetrabile, ita impetu hostium provolutis inhabile ad resurgendum*).

⁵ AMMIANUS MARCELLINUS, XVII, 12: *Loricæ ex cornibus rasis et levigatis, plumarum speciei linteis indumentis iunexæ*.

vestul Ungariei. Dimpotrivă, această provincie (Moesia inferioară) a fost supusă invaziilor altor triburi principale sarmate, roxolanii, care locuiau în stepă dincolo de delta Dunării, la malul Mării Negre, de unde, după Tacit, *Hist.*, I, 79 și Josephus, *Bell. Jud.*, VII, 4, 3, au invadat-o de trei ori la rând în iernile anilor 68, 69 și 70 d. Chr. »¹.

În continuare, C. Cichorius se oprește mai mult asupra textului lui Tacit: « Privitor la acești roxolani, Tacit le descrie costumele și armamentul



Fig. 1. — Daci trecînd un fluviu. Se observă un purtător de stindard cu cap de dragon, iar în față daci în costum obișnuit și un grup de călăreți în armură, așa-zișii catafractarii (După C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule*, pl. XXXI).

între totul identic cu ceea ce recunoaștem la călăreții din figurile noastre; ca și aceștia din urmă, roxolanii luptă călări și poartă o armură în solzi cu totul identică. Și costumele au avut un rol la această identificare. În ceea ce privește armele, și ei purtau lance și scut, și chiar faptul însuși că catafractarii în cele două tablouri — XXXI și XXXVII — luptă fără scut este în mod special atestat de Tacit pentru roxolani. De aceea nu poate fi îndoială că și invazia, desigur de iarnă, a unui trib sarmat în Moesia inferioară înfățișată aici, poate fi atribuită unui sarmat ». C. Cichorius revine asupra identificării

¹ C. CICHORIUS, *Die Reliefs der Trajanssäule*, 1895–1904, Berlin, p. 150.

roxolanilor cînd comentează reprezentările de pe pl. XXXVII. Figurile călăreților avînd asemănare numai cu cele de pe pl. XXXI, este în afară de orice îndoială — afirmă el — că s-a avut în vedere același trib și că tabloul arată un atac al acelorași barbari în Moesia inferioară ¹.

C. Cichorius mai intervine cu un argument pentru susținerea tezei sale: cel antropologic. El scrie textual: «Etnografic, sarmații, făcînd abstracție de costumele lor care ne învață multe, au fețele — datorită desigur unor modele vii, probabil de prizonieri — lucrute interesant. Atrag atenția asupra călăreților din dreapta mai depărtați și a celor din urma lor, ai căror ochi amigdațați, mustați mai lăsați în jos și întreaga înfățișare a feței arată în mod clar un tip mongolo-tătar » ².

După cum reiese cît se poate de clar, C. Cichorius nu aduce nimic nou în problema identificării apartenenței etnice a călăreților în cauză. El consideră teoria nesigură formulată de W. Froehner ca verosimilă și o acceptă. El admite însă că alături de roxolani ar fi putut fi și daci ³.

Cel care avea să stăruie și mai mult în credința că acei călăreți de pe coloană cu armură în solzi sînt roxolani este Carl Patsch.

Carl Patsch afirmă pe nedrept — deși recunoaște că nu tot ce susține exegetul coloanei lui Traian corespunde întru totul — că învățatul C. Cichorius, întemeiat pe un text din Tacit, a identificat ca roxolani pe călăreții cu coif și armură cu solzi din planșele XXXI și XXXVII, pe cei cu lance (XXXI), pe cel cu arc, respectiv ⁴ scut (XXXVII) de pe caii în armură.

Dacă încercăm să pătrundem mai bine spiritul documentelor folosite de cercetătorii amintiți, ne dăm cu ușurință seama că interpretările făcute pe baza lor nu sînt întemeiate.

Documentele luate în considerare pentru determinarea apartenenței etnice a roxolanilor sînt de două genuri: scrise și plastice. Le vom analiza rînd pe rînd.

W. Froehner, iar după el și alți cercetători, în identificarea apartenenței etnice a călăreților în armură de pe coloana lui Traian, s-au întemeiat între altele pe un text din Tacit, care relatează, de fapt, evenimente din anul 69 î.e.n. Pentru a ne da seama că analiza lui duce, de fapt, la o nouă interpretare, îl reproducem în întregime: *...eo audentius Rhoxolani, Sarmatica gens, priore hieme caesis duabus cohortibus, magna spe Moesiam intru- perant, novem milia equitum, ex ferocia et successu praedae magis quam pugnae intenta. igitur vagos et incuriosos tertia legio adiunctis auxiliis repente inva- sit. apud Romanos omnia proelio apta: Sarmatae dispersi ante cupidine praedae, graves onere sarcinarum et lubrico itinerum adempta equorum pernecitate velut vincti caedebantur. namque mirum dictu ut sit omnis Sarmatarum virtus velut extra ipsos. nihil ad pedestrem pugnam tam ignavum: ubi per turmas advenere, vix ulla acies obstiterit. sed tum umido die et soluto gelu neque conti neque gladii quos praelongos utraque manu regunt, usui, lapsantibus equis et cata- fractarum pondere. id principibus et nobilissimo cuique tegimen, ferreis lam- minis aut praeduro corio consertum, ut adversus ictus impenetrabile, ita impe- tu hostium provolutis inhabile ad resurgendum; simul altitudine et mollitia nivis hauriebantur. Romanus miles facilis lorica et missili pilo aut lanceis adsul-*

¹ C. CICHORIUS, *op. cit.*, p. 181.

² *Ibidem*, p. 183—184.

³ *Ibidem*, vol. II, p. 181.

⁴ CARL PATSCH, *Der Kampf um den Donauraum unter Domitian und Traian*, Viena, 1937, p. 22, 23.

tans, ubi res posceret, levi gladio inermem Sarmatam (neque enim scuto defendi mos est) comminus fodiebat, donec pauci, qui proelio superfuerant, paludibus abderentur. ibi saevitia hiemis aut vulnerum absumpti »¹.

În legătură cu acest text, trebuie să observăm că el nu este contemporan cu epoca luptelor lui Traian cu dacii, relatînd fapte anterioare cu circa 175 de ani.



Fig. 2. — Grup de călăreți daci în armură (catafracta) urmăriți. La unul se observă arcul iar la altul spada, aceasta cu nimic deosebită de spada călăreților romani, (După C. Cichorius, op. cit., pl. XXVII.)

Textul propriu-zis redă două știri care au fost luate în considerare: principii și nobilii roxolani aveau armură, și mînuiau cu amîndouă mîinile

¹ « ...această neglijență incurajă pe roxolani. Această națiune sarmată, mîndră că distrusese iarna precedentă două din cohortele noastre, se aruncase plină de nădejdi în Moesia cu un număr de 9000 de călăreți; succesul mărise îndrăzneala lor firească, iar ei se gîdeau mai mult să prade decît să lupte. În timp ce alergau dintr-o parte într-alta fără precauții, a treia legiune, susținută de auxiliarii săi, îi atacă brusc. La romani totul era dispus pentru luptă: sarmații, dimpotrivă, erau împrăștiati de ardoarea prădării sau îngreuiati de povara prăzilor; iar caii lor pierzînd orice repeziciune pe un teren alunecos, ei se lăsau sugrumați, ca și cum ar fi fost înlînțuiți dinainte. Căci este un lucru straniu, în ce măsură puterea

o armă de-a călări. Se dau detalii despre armură (consta din solzi) și despre armă. Datele cuprinse în text se pretează la interpretare.

Este clar că roxolanii foloseau în luptă un costum din solzi. Dar acest costum nu le era caracteristic numai lor, fiind destul de răspândit atît în acea epocă, cît și în epocile anterioare, ori posterioare, după cum a arătat W. Froehner. Argumentul «armură» deci nu poate fi invocat ca determinant. Să vedem celălalt argument, arma lor de luptă. Dacă știm că arma în cauză era mînuită cu ajutorul ambelor mîini, îi putem deduce dimensiunea în mare, dar nu aspectul sau dimensiunea reală. Dar o armă grea care să poată fi folosită doar de către călăreți nu apare la figurile presupuse roxolane de pe coloana lui Traian.

Armele catafractarilor de pe coloana lui Traian, redată plastic cît se poate de clar, sînt de două feluri: arcul și spada dreaptă. Din examinarea structurii acestor arme nu observăm nimic care să corespundă cu descrierea lui Tacit: arcul are o dimensiune normală, fiind utilizat cu ușurință de un călăreț care se retrage (fig. 1). Forma lui este izbitor de asemănătoare cu cea de pe metopa 31 a monumentului de la Adamklissi¹. Spada este foarte mică. Ea este dreaptă și se poartă într-o teacă de piele fără ornamente aplicate ori imprimate. Tocmai această lipsă de ornamente o deosebește de cea romană, care apare în cadrul aceluiași tablou la luptătorii romani.

Caracteristicile enumerate ale celor două arme indică în mod cert că sîntem în fața unor tipuri de arme cunoscute și comune. Din cauza micimii ei excesive, aci nu poate fi vorba că spada s-ar fi mînuit cu două mîini, iar deși arcul se întrebuintează angajînd ambele mîini, structura sa nu are nimic specific. Dacă Tacit ar fi avut în vedere în descrierea sa un arc, el ar fi spus-o printr-un singur cuvînt.

Analiza textului lui Tacit, ca și a structurii morfologice a celor două arme care apar la catafractari, ne duce la concluzia că textul descrie un alt tip de armă decît spada și arcul și care nu apare la catafractarii de pe coloană. Prin aceasta se dovedește că textul lui Tacit — care și așa datează de la o epocă anterioară reprezentărilor plastice — a fost greșit interpretat. Armura corpului, care apare în epoci anterioare și posterioare luptelor lui Traian, nu poate, în sine, constitui un argument pentru identificarea sarmaților roxolani de pe coloana lui Traian.

Înainte de a încerca o nouă identificare a catafractarilor de pe monumentul de la Roma, vom examina și argumentele aduse de alți cercetători pentru identificarea roxolanilor pe monumentul de la Adamklissi.

E. Petersen susține că tipul identificat de A. Furtwängler pe monumentul dobrogean ca fiind tracic este sarmatic². Teohari Antonescu este

sarmaților pare să fie trează în afara lor înșși. Dacă merg pe jos, nimic mai laș; dacă sosesc în escadroane, nimic nu rezistă la șocul lor. Dar atunci, luptînd pe ghețuri muiate de ploaie, aceste lungi spade, pe care le mînuiesc cu două mîini, deveneau inutile pe cai care alunecau neîncetat și sub greutatea catafractelor lor. Este numele unei armuri pe care o poartă șefii și nobilii lor; ea este compusă din lame de fier, sau dintr-o piele foarte tare, prinse una peste alta ca niște solzi. Ea este de nepătruns loviturilor, dar o dată răsturnat de izbitura dușmanului, le este foarte greu să se mai ridice. Ei mai aveau împotrivă-le o zăpadă moale și foarte mare în care se infundau. Soldatul roman, acoperit de o simplă cuirasă, îi ataca cu lancea și sulița sau, armîndu-se cu spada, străpungea ușor sarmații fără apărare, căroră uzul scutului le este necunoscut. Un mic număr, care scăpase din luptă, s-a ascuns în mlaștine, unde asprimea gerului și istovirea de pe urma rănilor îi sfîșia» (TACIT, *Hist.*, I, 79).

¹ Vezi figura la GR. TOCILESCU, *Monumentul de la Adamklissi*, Viena, 1895.

² TEOHARI ANTONESCU, *Le trophée d'Adamklissi*, Iași, 1905, p. 167.



Fig. 3.— Grup de luptători romani, la care apare același arc ca la catafractarii daci; se observă și coiful cu apărătoare la spate, cu vîrf conic și curele pe sub bărbie, ca la unele figuri romane de pe metopele monumentului de la Adamklissi (după C. Cichorius, op. cit., pl. XLII).

de părerea acestuia din urmă. Analizînd și unele ipoteze ale lui C. Cichorius, acest autor conchide: « Astfel, deci, mai tragem o primă concluzie din situația geografică a teritoriului (se referă la un peisaj de pe coloana lui Traian): poporul care luptă contra romanilor sînt sarmații roxolani. Noi am ajuns la această ipoteză și pe baza aspectului fizic al barbarilor. Într-adevăr, pe coloană ca și pe reliefurile tropaeum-ului înfățișarea fizică este aceeași: figură rotundă sau alungită cîteodată, cum se poate vedea la o figură de pe creneluri (Tocilescu, fig. 117), corpul, trupul și fața cu obrajii cu pomeții ridicați, barba ascuțită și mustățile lăsate în jos ¹. Acest tip corespunde pînă la identitate cu tipul barbarilor din pl. XXIII și XXVII (C. Cichorius, cf. pl. 55 și W. Froehner, pl. 61), unde vedem catafractari sarmați roxolani » ². Autorul este sigur de apropierea făcută, căci continuă: « Nu insistăm mai mult asupra asemănării, lucrul este ușor de constatat ». Acest autor pierde din vedere că în altă parte a atras atenția, că dacă ne luăm după aspectul fizic, putem comite erori ³. El consideră de asemenea că există apropiere între boneta de pe metopa 9 și casca catafractarilor, supoziție cu totul eronată.

Ocupîndu-se de *suman* (*kaftan*), el îl găsește sarmat. Identitatea lui cu veșmîntul scitic sau sarmat la care se referă nu poate fi însă admisă. El se ocupă și de veșmîntul cu crețuri.

Este curios cum înțelege acest autor să comenteze scenele. Dintr-un grup de personaje de pe o metopă, el distinge deopotrivă reprezentanți daci și sarmați, după un criteriu ciudat. Iată anume ce scrie privitor la metopa nr. 9: « Din contră, noi presupunem că bastarnul care stă în car pe metopa 9, ne înfățișează un șef sarmat, în timp ce pileatul care merge alături de car, este un nobil dac. În acest caz s-ar potrivi de minune cuvintele lui Tacit (*Germ.*, 46) privitor la poporul sarmat „care trăia în căruță și pe cal“ » (*Sarmatis in plaustro equoque viventibus*).

Este de la sine înțeles că încercările lui T. Antonescu nu pot fi admise și ele își găsesc răspuns în considerațiile noastre de mai sus.

Carl Patsch afirmă că pe metopele 16, 17, 20 și 23, alături de roxolani, există figuri care nu se aseamănă cu ei, căci roxolanii poartă o bonetă aderentă. Ce anume va fi determinat pe Carl Patsch să-i caute neapărat pe roxolani și pe monumentul dobrogean este greu de spus. Încercarea lui este cu totul nejustificată. Roxolanii identificați de el nu au nici o caracteristică corespunzătoare textului lui Tacit pe care-l reproduce. Ei poartă drept armă un paloș curbat care este folosit de pedestrimă și nu de călăreți; ei înșiși sînt parțial dezbrăcați, iar nu în armuri cum ni-i descrie Tacit (deși această armură, după cum am amintit, nu poate fi considerată specifică numai pentru roxolani). Nici elementele de cultură materială, arme și veșmînt, nu corespund cu ale presupușilor roxolani de pe coloana lui Traian. Paloșul lor are forma unui cosor, diferit structural de spadă. Arcul este singurul element identic la figurile de pe ambele monumente. Dar ce ar putea diferenția această armă, chiar dacă ea ar apărea la două popoare diferite din același spațiu? Nimic.

Îmbrăcămintea presupușilor roxolani de pe monumentul dobrogean diferă și ea de cea a celor de pe coloana lui Traian. În timp ce la primii distingem boneta aderentă pe cap, paenula, itarii, cioarecii și opinca, la femei o haină cu crețuri, la ceilalți îmbrăcămintea este net de războinici de elită, coif, armura totală a corpului lor și a cailor.

¹ GR. TOCILESCU, *Monumentul de la Adamklissi*, p. 16, fig. 117.

² T. ANTONESCU, *op. cit.*, p. 171.

³ *Ibidem*.

Am arătat în altă parte structura elementelor de port al barbarilor la care se referă arheologul vienez, iar specificul lor dacic l-am demonstrat cu același prilej ¹.

Acest tablou comparativ ne face din nou să ne cuprindă mirarea despre încercarea lui Carl Patsch de a identifica și pe Tropaeum Traiani figuri de aceeași apartenență etnică cu cele presupuse roxolane pe coloana de la Roma.

Am mai adăuga ceva. Dacă C. Patsch ar fi considerat drept sarmați roxolani pe soldații romani de pe numeroase metope unde apare armura în solzi (17, 31 etc.), ar fi avut mai multe șanse de crezare.

De ce « roxolanii » săi nu au armură, iar romanii o au? Autorul nu dă răspuns.

Din textul lui Tacit, roxolanii apar caracterizați prin armură în solzi și o armă care se mînuie cu două mîini, mare și destul de grea. Din această cauză, ecvestrul nu se putea folosi de ea în cazul unui teren alunecos pe care caii nu-și puteau menține un echilibru stabil. Arma era și destul de lungă. Așa trebuie înțeles textul lui Tacit. Roxolanii aveau deci o armă specifică pe care, din păcate, nu ne-o putem imagina precis din descriere și din amănuntul că ea nu se putea folosi de pe cai, cu ambele mîini, decât în condiții normale. W. Froehner, C. Cichorius și mai ales Carl Patsch au schimbat sensul just al textului din Tacit.

Determinarea apartenenței etnice sarmate a călăreților de pe coloana lui Traian este în consecință eronată. Parafrazînd pe C. Cichorius, este sigur că ei nu sînt sarmați roxolani.

Mai rămîne să vedem ce mărturii aduc elementele de cultură materială de pe ambele monumente.

Figurile de pe coloana lui Traian poartă o armură prin nimic specifică. Arma lor, spada, nu are nici ea ceva aparte; dimpotrivă ea se aseamănă chiar cu cea romană. Arcul, a doua armă, are la rîndul lui o formă obișnuită.

Față de veșmintele și armele de mai sus, care apar la presupușii roxolani de pe coloana lui Traian, figurile presupuse de aceeași apartenență etnică de pe Tropaeum Traiani prezintă un tablou diferit. Locul armurii în solzi este luat de boneta aderentă pe cap, paenula, ițarii și cioarecii. Știm că structura tuturor acestor piese de port — după cum am amintit — este dacică. Spada cu teacă este înlocuită la ei de un paloș curbat, fără teacă. Arcul rămîne singurul element de cultură materială comun pe ambele monumente romane.

În fața acestor nepotriviri între textul lui Tacit pe de o parte și elementele de cultură materială a presupușilor roxolani de pe coloană, iar pe de alta între aceste elemente de cultură și cele care apar la figurile de pe monumentul dobrogean, ce concluzii se pot trage?

1. Textul lui Tacit relatează fapte și descrie elemente de cultură, care nu privesc figurile presupuse roxolane de pe coloana lui Traian, el descriind realități anterioare. Textul ar fi putut fi invocat doar ca argument ajutător, dacă ar fi existat din epoca lui Traian o descriere similară, privind special tema în amănuntul său caracteristic.

2. Călăreții de pe coloană, presupuși greșit roxolani, trebuie priviți ca reprezentînd o trupă de elită de șoc. Ea se află în fruntea coloanei de daci, care poartă într-un caz și stindardul cu dragon (fig. 1).

¹ FLOREA BOBU FLORESCU, *Identificarea elementelor etnografice de pe monumentul de la Adamklissi (Tropaeum Traiani)*. « Studii și cercetări de istoria artei », II, 1955, nr. 3-4, p. 11-12.

Sînt călăreții de elită ai armatei dace. Ne pare cu totul firesc ca dacii să fi avut un grup de călăreți de șoc, înveșmîntați în armuri, în avangarda trupelor, călăreți meniți să producă dezordine și panică la apariția lor.

Este o eroare să se creadă că dacii se bizuiau pe trupele auxiliare în atacurile lor de șoc.

Pe de altă parte, ar fi illogic să credem că, atît în primul război (fig. 1), cît și în al doilea (fig. 2), trupa cea mai bine apărută de un costum special este reprezentată prin auxiliari recrutați din triburile vecine care le-au venit în ajutor.

Dacii erau cei care s-au pîegătit îndelung de război și au dus lupte grele cu cea mai mare putere militară a epocii. De aceea numai ei puteau să aibă călăreți de șoc îmbrăcați în armuri, cunoscute în epoci anterioare, menite a-i feri de orice răniri.

Faptul că un asemenea costum a fost utilizat epoci de-a rîndul și chiar în imediata vecinătate a Daciei, pledează pentru ipoteza că dacii au putut foarte ușor să-l adopte cu ocazia epocalelor lor lupte.

3. Încercarea lui C. Cichorius de a identifica pe roxolani invocînd argumentul etnografic nu are nici un temei.

Ochii călăreților asupra cărora atrage atenția nu pot fi considerați drept o indicație despre o caracteristică mongoloidă; tot așa mustățile și barba nu sînt argumente de invocat. Nu poate fi vorba de o populație mongolotătără, nici după felul cum arată fața. Asemenea caractere morfologice apar des pe coloană și ele trebuie privite ca expresii redată stîngaci de sculptori sau anume căutate din cauza racursiurilor. Pe de altă parte, la acea epocă în spațiul care ne interesează se numărau sute de ani de contact permanent și deci și de amestec între localnici și populațiile răsăritene sau sudice. Elementul mongoloid putea fi prezent, deși craniile dace dezvelite pînă în prezent pe teritoriul țării noastre nu trădează asemenea caractere morfologice.

4. Figurile presupuse roxolane pe Tropaeum Traiani reprezintă și ele pe daci. Acest lucru este dovedit de seria elementelor de cultură materială — îmbrăcămintea și o armă tipică, paloșul curbat de forma cosorului. Boneta, de pildă, amintește pe cea denumită frigiană. Îțarii ca și cioarecii, după cum am arătat¹ în altă parte, sînt specifici pentru daci și ei sînt purtați pînă astăzi de țărani romîni.

De altfel, este de mirare cum Carl Patsch nu găsește asemănări între reprezentările de pe coloana de la Roma și monumentul dobrogean, dar ele îi sînt la îndemînă, ca și lui C. Cichorius, atunci cînd îi caută, pe baza unei argumentații fără fond, pe sarmații roxolani, sau chiar pe bastarni.

În concluzie, constatăm că nu există mărturii scrise sau materiale care să ne facă să acceptăm vechea teză cu privire la apartenența etnică a catafractarilor de pe coloana lui Traian. Costumul lor era cunoscut și în epoci anterioare și apare deci ca nespecific. Vechea determinare ca roxolani a călăreților pe baza structurii costumului, ca și a armelor (spadă, arc) este eronată. Ea se datorește unei nejuste înțelegeri a unui text din Tacit și neadecvatei cunoașteri și interpretări a elementelor de cultură materială. Descrierea din text nu corespunde nici cu forma, nici cu modul de folosire a spadei și paloșului curbat (cf. textul latin și fig. 1, 2).

¹ FLOREA BOBU FLORESCU, *op. cit.*

Costumul folosit de catafractarii daci este cunoscut epocii, el apărînd ca un element de împrumut ori adoptat. Arma lor, în afară de arc, este spada folosită de altfel chiar de romani, poate pentru faptul că reprezintă o armă adecvată călărimii. Folosirea acestei arme și de către romani nu poate fi un motiv deci de a nu-i considera daci pe cei care o poartă. De altfel, armatele împrumutau chiar unele elemente de costum, cum este cazul cu armata dacă care a preluat acel *cento* roman, care apare la cîțiva daci de pe reliefurile monumentului de la Adamklissi¹. Îmbrăcăminte și arme, formează un tot. Sîntem în fața unei trupe speciale dace a cărei armură putea apare însă în bătăliile mari ale oricărui popor din acea epocă. Romanii înșiși ne arată trupe asemănătoare pe monumentul de la Adamklissi (fig. 3).

În general, cercetătorul trebuie să fie fidel sensului strict al atestărilor scrise. Cînd este vorba și de elemente de cultură materială se poate recurge la analogii sau comparații numai dacă descrierile redau însușirile morfologice specifice. Eventualele nepotriviri sau echivoci fac inoportună și inoperantă orice încercare de studiu comparativ. Un asemenea postulat nu s-a avut în vedere de cercetătorii care au folosit textul amintit din Tacit. Ei au studiat elementele de cultură materială, îmbrăcăminte sau arme, care se observă la călăreții de pe coloana lui Traian și la unele figuri de pe monumentul de la Adamklissi, nu cu exigența științifică cuvenită. Din acest motiv s-a căzut în erori de interpretare, de la un cercetător la altul.

Determinarea apartenenței dace a presupușilor sarmați roxolani redă sensul istoric just al episoadelor narrative din scenele amintite de pe coloana lui Traian. În același timp se înserează și o contribuție la cunoașterea amplitudinii pregătirilor de război dacice, prin crearea unui corp de călăreți de elită protejați de o îmbrăcăminte costisitoare de epocă, care avea să se generalizeze și să genereze ulterior alte variante.

Se aruncă, astfel, o nouă lumină asupra celor două mărețe monumente de artă romană prin studiul elementelor de cultură materială: costum și arme de luptă.

ЭТНИЧЕСКАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ ДАКОВ, ПРЕДПОЛАГАЕМЫХ САРМАТОВ РОКСОЛАН, ИЗОБРАЖЕННЫХ НА КОЛОННЕ ТРАЯНА И ПАМЯТНИКЕ В АДАМКЛИССИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Исходя из толкования текста Тацита, *Historiae* 1,79, упоминающего о роксоланских катафрактах, исследователи, во главе с В. Френером, К. Чикориусом, Т. Антонеску, К. Патшем и др., считали до настоящего времени всадников на колонне Траяна, одетых панцирем, сарматами-роксоланами. Последние два автора предполагали, что эти роксолане могут быть идентифицированы с изображенными на памятнике в Адамклизси.

Более тщательное исследование вышеупомянутого труда показывает, что предположения эти необоснованы. На самом деле не существует никакой связи между основным элементом данного текста и элементами материальной культуры, а именно боевыми доспехами. Тацит говорит, что роксолане пользовались оружием, которое приходилось держать обеими руками, тогда как катафракты на колонне Траяна изображены с коротким мечом в одной руке, а один из них с луком, о котором не упоминает Тацит. Среди изображений на метопах памятника в Адамклизси не

¹ Fl. BOBU FLORESCU, *op. cit.*, p. 61.

наблюдается ни одного такого тяжелого оружия, которым можно было бы пользоваться с помощью двух рук, становящегося неприемлемым во время гололедицы, когда лошади не имеют устойчивого равновесия, о чем упоминает Тацит.

Таким образом, катафракты на колонне Траяна (табл. XXXI, XXXVII, К. Чикориус) являются дакийскими всадниками в дорогих костюмах, принадлежащими к ударным частям.

L'APPARTENANCE ETHNIQUE DACE DES PRÉSUMÉS SARMATES ROXOLANS DE LA COLONNE TRAJANE ET DU MONUMENT D'ADAMKLISSI

(RÉSUMÉ)

Partant de l'interprétation d'un texte de Tacite (Histoires, I, 79) qui parle des Cataphractaires roxolans, les chercheurs, avec, en tête, W. Froehner, Conrad Cichorius, Teohari Antonescu, Carl Patsch, etc., ont jusqu'ici présumé que les cavaliers à armure de la colonne de Trajan, représentaient des Sarmates roxolans. Les deux derniers des auteurs cités ont même pensé pouvoir identifier des Roxolans sur le monument d'Adamklissi.

Une étude attentive du texte de Tacite semble prouver qu'il a été l'objet d'un examen superficiel. Il n'existe, en effet, aucune coïncidence entre l'élément essentiel de ce texte et des indices de civilisation matérielle, tels que les armes de combat. Alors que Tacite dit que les Roxolans se servaient d'une arme maniée des deux mains, les Cataphractaires de la colonne Trajane portent un glaive court manié d'une seule main. En outre, l'un de ces Cataphractaires utilise un arc dont Tacite ne fait pas mention. Les personnages des métopes du monument d'Adamklissi ne portent pas davantage d'arme assez lourde pour ne pouvoir être maniée que des deux mains et que rendrait d'ailleurs inutilisable l'équilibre instable des chevaux au temps du gel dont parle Tacite.

Les Cataphractaires de la colonne Trajane (pl. XXXI, XXXVII, C. Cichorius) sont donc des cavaliers daces, vêtus du coûteux costume de l'époque et faisant partie des troupes de choc.

ÎNRIURIRILE VIEȚII SOCIALE ASUPRA ARHITECTURII ȚĂRĂNEȘTI DIN DOBROGEA *

de PAUL PETRESCU și PAUL STAHL



Arhitectura țărănească nu poate fi înțeleasă decît dacă o punem în legătură cu ansamblul condițiilor ei de mediu, care îi determină înfățișarea. Dintre acestea, cercetătorii au observat în primul rînd legăturile cu mediul natural, mai ușor de constatat; astăzi oricine știe că locuințele din preajma pădurilor folosesc lemnul în construcție, și că cele din cîmpiile lipsite de pădure folosesc în principal lutul, și așa mai departe. În ce privește condițiile sociale, observațiile au purtat mai ales pe anumite laturi, și ele mai ușor de cercetat, ca de exemplu legătura cu situația economică (țăranul înstărit își poate face o casă mare, cel nevoiaș una mică). Viața socială influențează însă structura construcțiilor prin numeroși factori.

Pentru a desprinde mai bine importanța lor, este necesar să alegem un loc unde, într-un mediu natural comun, trăiesc populații cu viață și tradiții diferite; în țara noastră o asemenea situație întîlnim în Dobrogea. Aci, cu toate că mediul natural pune la îndemîna locuitorilor aceleași materiale de construcție și condițiile climatice sînt asemănătoare pentru toți, apare o mare varietate de aspecte în arhitectură. Studiul de față nu are însă ca scop numai simpla descriere a aspectelor pe care arhitectura țărănească le ia la diferitele populații, ci comparîndu-le și arătînd elementele sociale particulare fiecăreia, să scoată în relief strînsa legătură dintre mediul social și arhitectura țărănească. Pentru a putea înțelege mai ușor tema propusă, arhitectura fiecărui popor este descrisă în formele cele mai curate, așa cum apar cînd nu sînt modificate de influențele numeroase ale vecinilor. Vom urmări situația întîlnită la lipoveni, turci, tătari, bulgari și germani; arhitectura romînească formează obiectul unui studiu aparte al nostru.



Fenomenul social fundamental, fără de care viața grupelor de populație din Dobrogea nu poate fi înțeleasă, este cel al migrațiilor. Nu mai amintim trecutul de mii de ani de civilizații, rînd pe rînd înfloritoare și stinse, înscrise aidoma straturilor geologice pe pămîntul Dobrogei, ci ne oprim la ultimul veac, răstimp în care s-au făurit condițiile ce stau la temelia împrejurărilor de azi.

*) Comunicare ținută în sesiunea generală a Academiei R.P.R. din iulie 1956.

Stăpînirea imperiului otoman care-și întinsese peste Dobrogea formele de viață stagnante ale unei societăți feudale închistate este adînc tulburată de războaiele ruso-turce. Ca și în atîtea alte dăți, Dobrogea se transformă într-o cale de trecere pentru armatele ce se îndreptau spre nord sau spre sud. Pustiirile, ca urmare a represiunilor împotriva localnicilor și retragerea populației turcești o dată cu armatele lor, au creat mari goluri de populație. După pacea de la 1829, în toată Dobrogea rămăseseră cam 40 000 de locuitori. Despre viața socială care se putea înfiripa în aceste condiții ne stau mărturie vorbele țăranilor transmise nouă de un călător rus în aceste părți prin 1840:

«Din vechime țara noastră stă în hotar și deseori războaiele se fac pe aci, din zece, mult doisprezece ani. Abia ne mai îndreptăm, creștem vite și cultivăm grădinile și iarăși se face război. Și atunci cine poate, fuge în Valahia; iar pe care-i prind turcii, îi duc cu dîșii în țara lor; turmele ni le mănîncă, caselor le dau foc și grădinile ni le pustiesc. După ce trece războiul, care mai rămînem vii, iarăși ne întoarcem pe la vetrele noastre și ne facem pe ruine bordeie și iar ne apucăm de gospodărie. Gîndește acum, cînd ne mai putem îndrepta?»¹

În cursul acestei epoci frămîntate, care ține pînă la războiul din 1877, întreaga structură a populației dobrogene se schimbă. Mase mari de turci părăsesc Dobrogea. O parte din satele transformate în grămezi de ruine sînt ocupate de coloniștii bulgari, care se așază în apropierea marilor lacuri dobrogene, și de un grup de tătari care se stabilesc în stepa centrală a Dobrogei și spre litoral (în sud). Nici aceste așezări nu sînt definitive, întrucît bulgarii au mai circulat mult între Bugeac și Dobrogea, iar tătarii au plecat și au revenit în cursul războaielor de cîteva ori. Pe de altă parte au fost populații care s-au stabilit temporar, iar apoi au dispărut, ca de pildă cerkezii veniți tocmai din părțile Caucazului. În aceeași epocă au trecut în Dobrogea grupuri de coloniști germani și găgăuți. În sfîrșit, în partea de nord a Dobrogei s-au statornicit cîteva așezări de slavi: unele din ele, ale lipovenilor fugiți din motive de ordin religios, sînt mai vechi; altele, ale hoholilor, sînt mai noi și s-au format pe cale de infiltrare lentă care a durat pînă în prima jumătate a secolului al XX-lea. Spațiul dobrogian, caracterizat prin această mare mobilitate a populațiilor, a avut o singură zonă omogenă cu populație statornică — ținutul de pe malul drept al Dunării cu sate locuite de romîni. Cel de-al doilea element de permanență, dar cu un alt caracter, îl constituie mocanii transilvăneni care veneau aci pe «drumurile oilor». Pendularea lor continuă între munte și locurile de iernat din bălți și de pe țărmul mării, precum și natura provizorie a așezărilor lor, i-a ferit de dislocarea totală pe care au suferit-o populațiile stabilite în sate închegate. După 1877, mișcările de populație din Dobrogea sînt caracterizate de plecările repetate ale turcilor care-și vindeau pămînturile și se repatriau, și de colonizările succesive de romîni. După 1920, Dobrogea cunoaște o epocă de calm relativ. Turcii continuă să se repatrieze, iar afluxul de populație romînească este și el continuu. În 1940, populația Dobrogei trece iar printr-un moment de criză, ale cărei consecințe se resimt de-a lungul mai multor ani.

Un alt proces important al vieții sociale dobrogene îl constituie schimbarea ocupațiilor principale ale oamenilor, care în anumite limite se

¹ Din Călătoriile ieromonahului rus Partenie prin Moldova în jumătatea întia a veacului XIX, tradus din rusește de Arhimandrit V. Puiu, Vălenii de Munte, 1910.

continuă încă. În perioadele de la începutul și mijlocul secolului trecut, mica densitate a populației a favorizat stabilirea în aceste părți a crescătorilor de vite. Suprafețele necultivate ofereau locuri prielnice pentru pășunat

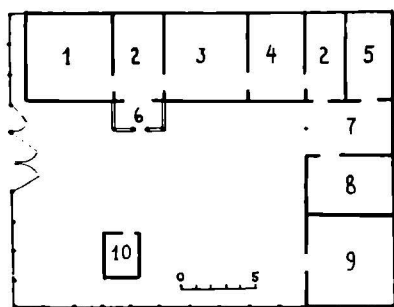


Fig. 1. — Gospodărie lipovenească din Juri-
lofca, construită în jurul anului 1925.
1 — odaie de oaspeți («perednaia hata»);
2 — tindă («sența»); 3 — odaie de locuit
 («serednaia hata»); 4 — bucătărie («zimnaia
cuhnea »); 5 — cămară («camarca»); 6 —
foișor («pavetca»); 7 — loc adăpostit («sal-
tîn»); 8 — grajd; 9 — «sarai»; 10 — baia
de aburi («bania»).

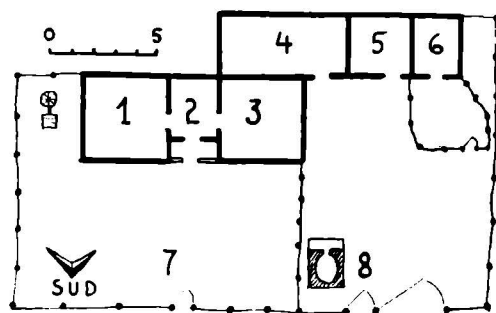


Fig. 2. — Gospodărie bulgărească din
Tuzla, construită în jurul anului 1935.
1 — odaia de locuit; 2 — tindă; 3 — odaie
de locuit; 4 — magazie construită sub un
aplecător; 5 — grajd; 6 — adăpost pen-
tru oi; 7 — grădină cu flori și pomi;
8 — cuptor.



Fig. 3. — Gospodării turcești la Baș Punar : se observă numeroasele ziduri de piatră.

și pentru mișcarea turmelor. Apoi, prin însăși condițiile ei de relief și de climă, Dobrogea a exercitat o atracție deosebită asupra crescătorilor de vite. Nu întâmplător tătarii s-au așezat în stepa centrală unde își puteau continua, desigur în măsură redusă, îndeletnicirile lor de crescători de cai și vite mari.

Hoholii, în primele timpuri ale venirii lor, au fost crescători de cai. Mocanii transilvăneni găseau în Dobrogea posibilități de iernare; pentru același motiv veneau aci, deși în număr mic, ciobanii din Kotelul balcanic.

Creșterea continuă a populației, care s-a făcut simțită puternic în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, a determinat transformarea economiei și felului de viață. La aceasta a contribuit și faptul că în economia generală a țării se acorda o importanță crescândă culturilor cerealiere. Transformarea s-a făcut în dauna creșterii animalelor; toate grupele de crescători de vite au trebuit să-și părăsească cu încetul vechea lor ocupație, uneori în condițiile unor conflicte puternice

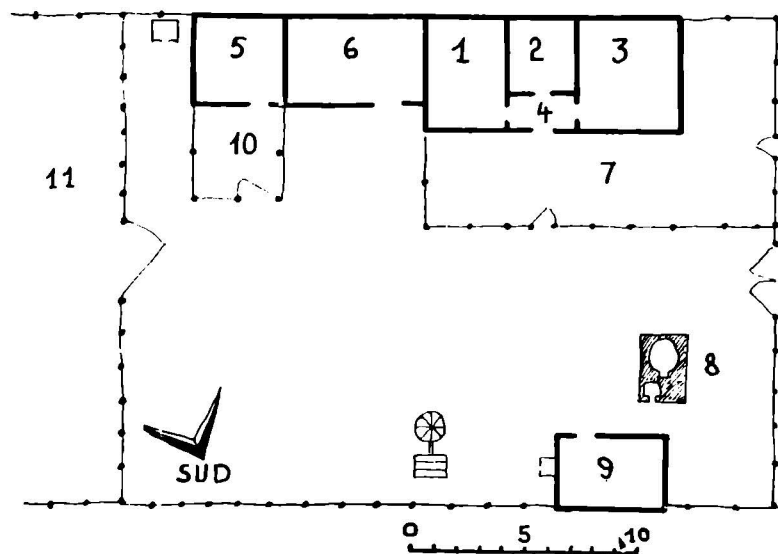


Fig. 4. — Gospodărie nemțească din Mangiapunar, construită în jurul anului 1930. 1 — odaie de locuit; 2 — bucătărie de iarnă; 3 — odaie de oaspeți; 4 — tindă; 5 — grajd de vaci; 6 — grajd de cai; 7 — grădină de flori; 8 — cuptor și plită pentru gătit; 9 — bucătărie de vară cu coteț de găini alături; 10 — ocol pentru vaci; 11 — livadă și grădină de zarzavat; 12 — stradă.

cu agricultorii, și să se transforme în plugari. Aceasta se întâmplă și astăzi, sub ochii noștri, cu ultima populație păstorească a Dobrogei, macedonenii, care-și părăsesc vechea îndeletnicire, transformându-se în agricultori.

★

Condițiile în care s-a desfășurat viața populațiilor dobrogene, cât și formele lor particulare de viață socială tradițională s-au răsfrânt asupra caracterului așezărilor într-atît încît chiar făcînd abstracție de înfățișarea construcțiilor, dacă treci prin sate îți poți da seama de populația care le locuiește. Tipul de sat dominant este cel adunat, cu casele strînse la un loc, și în aceasta se manifestă influența mediului natural comun și coeziunea puternică a populațiilor stabilite aci în grupuri. Însă structura interioară a satelor este determinată de elemente sociale, și ia forme deosebite la fiecare grup în parte.

Gospodăria lipovenească are acareturile construite în prelungirea casei, formînd uneori un unghi drept. Curtea este precis delimitată de garduri, întreaga gospodărie avînd tendința de închidere și izolare. Casa este așezată cu latura mică la uliță. Partea curții dinspre uliță este închisă cu un gard înalt care împiedică să se vadă în interiorul gospodăriei. Curtea interioară, deseori pavată cu pietre, curată, cu o grădină de flori, este redusă ca dimensiuni. Ocupația principală a lipovenilor fiind pescuitul, ei nu au nevoie de

curți mari cu acareturi pentru vite sau pentru înmagazinarea recoltei, și nici de armane de treierat. Așa cum este gospodăria, ordonată, închisă, este și satul, cu ulițe mărginite de garduri înalte, cu casele așezate identic, ordonate, privind cu frontonul triunghiular spre stradă.

Gospodăria bulgărească, astfel cum am întâlnit-o în puținele locuri unde există populație bulgărească, sau în satele unde locuiau înainte vreme bulgarii, este o gospodărie bine închegată, de agricultori, cu o curte mare în care sînt așezate acareturile. Casa este deseori construită spre mijlocul lotului, și are sub ochi grajdul viteilor sau hambarul de nuiiele împletite pentru adăpostit cerealele. Ulița satului are o linie mai deschisă, fiind mărginită de garduri sau ziduri scunde de piatră lipită cu lut (caracteristic dobrogene), cu case deseori retrase în fundul curții.

Gospodăria turcească se caracterizează prin multiplicitatea curților cu funcții deosebite; curți pentru vite, curți pentru mica livadă de pomi, curți pentru grădini. Fiecare curte este împrejmuită cu ziduri. Uneori, cea în care stă casa de locuit este înglobată într-o curte mai mare care cuprinde grădina, fiind vorba în acest caz de două perimetre cuprinse unul într-altul. Impresia de fragmentare a gospodăriilor turcești vine și din faptul că multe gospodării sînt împărțite în două între doi frați, sau între tată și fiu. În cadrul satului, gospodăriile nu respectă nici o regulă de aliniere; ele se așază ținînd seama de orientarea față de punctele cardinale și astfel ca să rezolve cît mai bine dificultățile legate de relief.

Din această cauză ulița nu are importanță în așezarea gospodăriilor și satul pare o aglomerare de unități independente despărțite prin numeroase ziduri, spre care duc, aproape la fiecare, drumeaguri înguste. O cercetare sistematică ar putea dovedi cum gospodăriile se grupează pe legături de neam; este vorba deci nu de o colectivitate sătească, ci de una familială puternică; în același timp prezența gardurilor amintește viața puternică de interior, izolată, a fiecăruia; împărțirea gospodăriei amintește și ea viața de familie caracteristic musulmană, cu curți separate pentru femei, copii și bărbați.

Satul și gospodăria tătarească se caracterizează dimpotrivă prin lipsa gardurilor și zidurilor. Acareturile stau cel mai ades în prelungirea caselor, dînd naștere la construcții lungi și înguste, toate privind în aceeași parte, spre miazăzi. Între gospodării nu există despărțire, satul întreg are aspectul

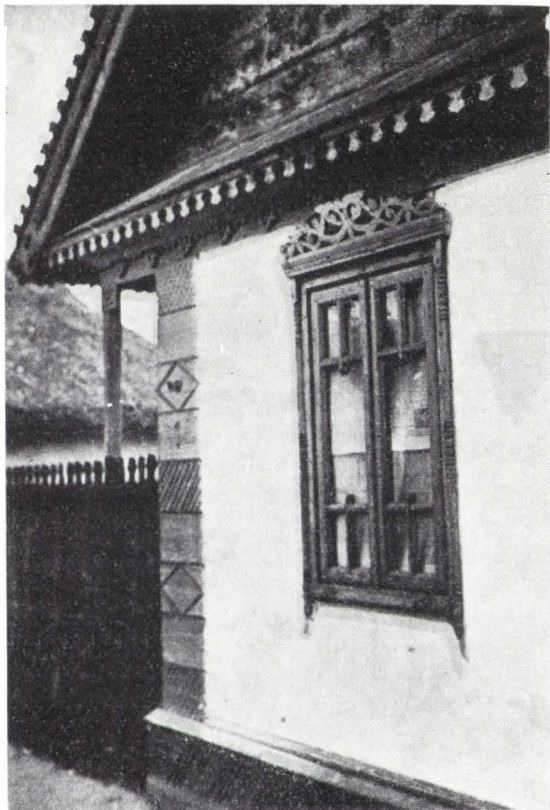


Fig. 5. -- Fronton lateral și fereastră decorate cu traforuri, la o casă lipovenească din Jurilofca.

unei aglomerări nedelimitate, asemănătoare cu aşezarea corturilor într-o tabără. Satul tăţăresc este o comunitate care-şi strânge unităţile la un loc şi nu le izolează între ele, în aşa fel ca în orice moment să fie gata să se adune sau să plece, ieşind fiecare din casa şi curtea proprie, neîmpiedicat de garduri. Punctul central al satului este de obicei fântîna, care scoate apa de la mare adîncime (peste 40 m).

Germanii aveau o viaţă colectivă puternică, conduşi de un reprezentant ales în fiecare an (care avea obligaţia să vegheze asupra raporturilor comuni-

tăţii cu statul); ei au în acelaşi timp şi o viaţă familială puternică. Aceasta se simte în organizarea perfectă aîntregului sat şi în egală măsură în viaţa individuală, izolată a fiecărei familii. Satele sînt adunate; gospodăriile stau alipite între ele, fiind despărţite prin garduri între ele şi de stradă. Satul are un punct central, biserica, uneori înconjurată de o piaţă largă. Casele stau cu latura mică spre stradă şi au acareturile în prelungire; ele sînt situate pe una din marginile curţii mari, tipice de agricultori, şi apropiate de străzile lungi şi drepte. Este vorba deci de un sat tipic de colonişti germani.

Aşadar, atît elementele prezentului cît şi cele tradiţionale influenţează aşezările, fie că este vorba de ocupaţii, fie că este vorba de viaţa familială, organizarea colectivităţii, obiceiurile religioase, şi aşa mai departe.

★

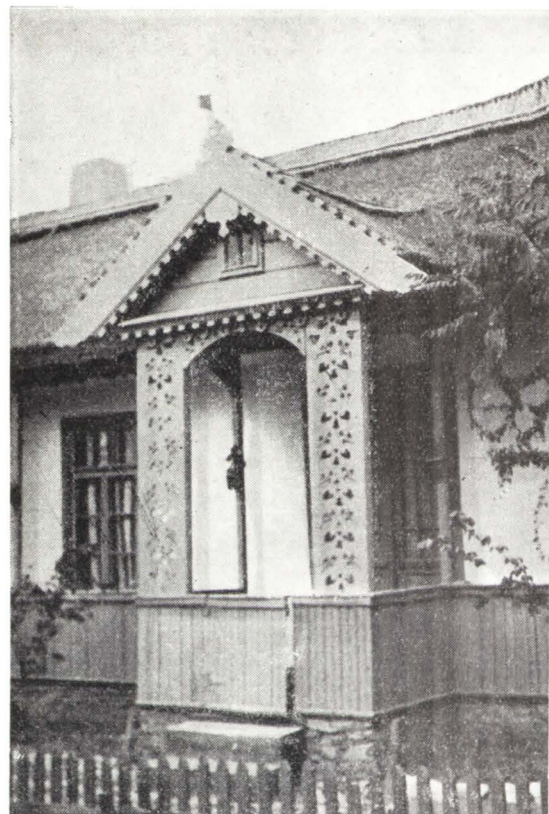


Fig. 6. — Foişor lipovenesc din Jurilofca.

Deosebiriile dintre diferitele populaţii sînt şi mai mari dacă privim înfăţişarea locuinţelor. Lucrul este cu atît mai surprinzător, cu cît în general materialele din care se construiesc casele sînt aceleaşi¹. Variaţiile de tipuri apar în primul rînd în planuri. Împărţirea interioară a casei şi funcţiile încăperilor exprimă modul de

¹ Tehnicile obişnuite de construcţie sînt următoarele: 1) Lucrul în «ceamur»: pereţii se ridică din bulgări mari de pămînt muiat cu apă; bulgării se aşază în straturi orizontale succesive. 2) Lucrul în «chirpici»: pereţii sînt alcătuiţi din blocuri paralelipedice de pămînt amestecat cu paie şi muiat cu apă, lăsaţi să se usuce la soare. 3) Lucrul în «paintă»: se ridică un schelet de lemnărie sprijinit pe furci la colţurile casei; pe el se bat în cuie şipci de lemn, se împletesc nuiile sau se leagă stuf; pe deasupra se lipeşte un strat gros de pămînt muiat cu apă. Toate trei tehnicile sînt caracteristice regiunilor de cîmpie lipsite de pădure. În satele din apropierea lacurilor, pe acoperiş se aşază stuf.

Uneori, pe casele bulgăreşti şi pe cele turceşti se pun olane, care amintesc locurile de origine sudică ale acestor populaţii. Tătarii (mai rar turcii) acoperă casa cu pămînt. Germanii îşi fac deseori casele din rinduri duble de cărămizi de lut nears şi le acoperă fie cu stuf fie cu ţiglă.

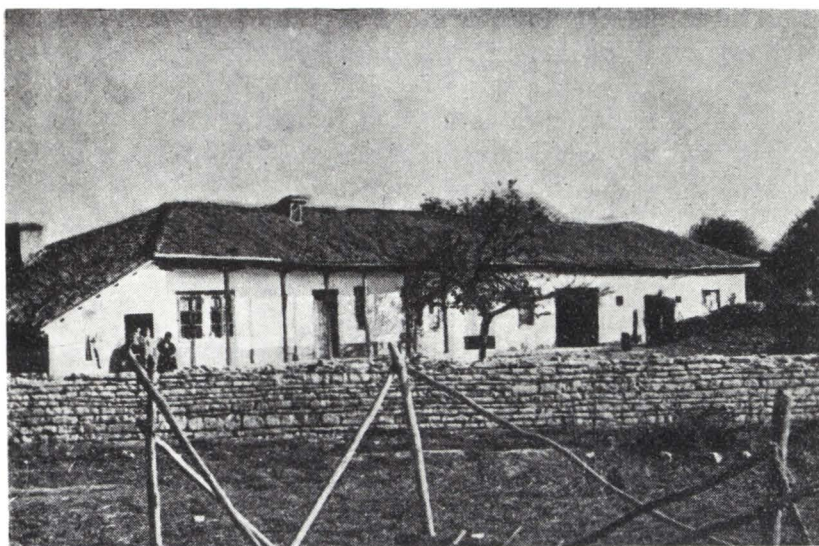


Fig. 7. — Casă bulgărească acoperită cu olane, cu panta acoperișului lină: acareturile sînt construite în prelungirea casei.



Fig. 8. — Casă bulgărească cu acoperiș în patru ape, învelită cu stuf.

viață familială. În această privință, fiecare grup are caracteristici proprii care necesită un studiu îndelungat și o expunere anume. Aci amintim numai caracteristicile principale. Se constată existența a trei tipuri importante de planuri: 1) casa cu tindă fără vatră, 2) casa cu tindă cu vatră, și 3) casa cu mai multe tinde și încăperi, formînd locuințe separate alipite în aceeași construcție. Desigur, în cadrul acestor tipuri pot fi deosebite o serie întreagă de variante.

Casa cu tindă neîncălzită se întîlnește la lipovenii din Jurilofca. Acest tip se aseamănă cu casa romînească cu tindă la mijloc, însă în timp ce la casa romînească tinda este îngustă și servește ca odaie de trecere, la lipoveni ea este largă, mobilată, și poate fi locuită. Planul arată o viață familială restrînsă; casa este locuită de un singur menaj. Privită din exterior, casa lipovenească

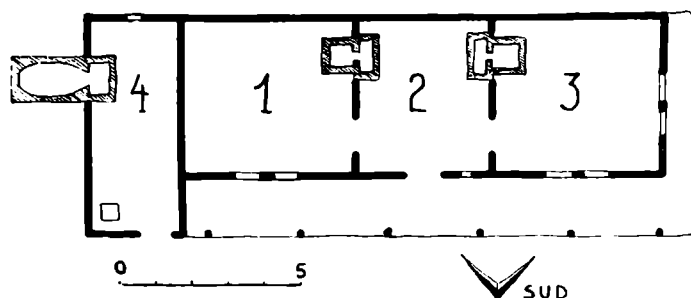


Fig. 9. Planul unei case bulgărești construită în jurul anului 1920, compusă din: odaie de locuit cu sobă oarbă (1), tindă cu două hornuri (2), odaie de locuit cu sobă oarbă (3) și bucătărie construită sub aplecător (4). În bucătărie se află un horn și gura cuptorului, precum și gura pivniței.

se caracterizează în primul rînd prin acoperișul înalt, construit în două ape. La baza frontonului triunghiular (în cele două părți laterale) este construită o mică streășină ce apără peretele de ploi; această streășină, cît și forma acoperișului, amintește întru totul arhitectura slavă nordică, adusă aci de lipoveni din regiunile originare. Casa are forma unui dreptunghi alungit, latura mică fiind față de cea mare în raportul de $1/4$ sau $1/5$. Acareturile stau în prelungirea casei și sub același acoperiș; uneori formează cu casa un unghi drept. Pereții sînt înalți; raportul dintre ei și înălțimea acoperișului este de aproximativ $1/1$. Casele sînt decorate bogat cu lemn traforat, așezat pe latura mică dinspre stradă; și ea amintește originea nordică a acestei populații. Uneori fațadele sînt îmbrăcate complet în scînduri incizate sau traforate după modele răspîndite în regiunile Rusiei centrale și nordice. Efectul decorativ este mărit prin culorile vii cu care se vopsește lemnul și pereții casei. O mențiune deosebită merită ușile pictate cu motive ce reprezintă imense vase de flori multicolore. Lipovenii sînt singurii din Dobrogea care au porți înalte.

Casa cu vatră în tinda centrală are două guri de foc cu hodgeacuri; se întîlnește la bulgari și, mai rar, la turci și tătari. Tipul acesta de plan este adaptat nevoilor de viață ale unei familii mari, în care locuiesc împreună și fac menaj comun două perechi de oameni căsătoriți fie din generații deosebite (tatăl căsătorit și fiul căsătorit), fie din aceeași generație (doi frați căsătoriți). După informațiile culese, se pare că era o formă obișnuită pentru populația bulgărească. Acoperișul casei bulgărești este în patru ape; acest fapt, ca și proporția planului orizontal ($1/3$), o apropie de casa romînească. Uneori acoperișul este scund și capătă astfel linia meridională caracteristică acope-

rișurilor de olane care nu pot sta pe o pantă repede. Casa bulgărească este ridicată câteodată pe un soclu înalt, în care se adăpostește beciul. Aceasta amintește de asemenea tipuri de case folosite în Peninsula Balcanică.

În gospodăriile turcești menajul era dus tot în comun, chiar dacă erau trei sau patru frați. Conducerea o avea tatăl sau fratele mai mare, iar veniturile

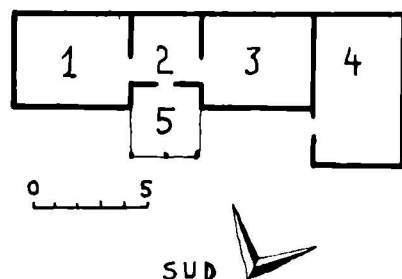


Fig. 10. — Casă bulgărească din Tuzla, construită în jurul anului 1935. 1 — odaie de oaspeți; 2 — tindă; 3 — odaie de locuit; 4 — magazie construită sub aplecător; 5 — foișor.

se împărțeau în mod egal; fiecare menaj avea încăperea proprie, toate aceste încăperi individuale grupându-se în jurul unei bucătării comune, unde era situată vatra focului.

La tătari, familia, puternică, grupează laolaltă mai multe menaje, înrudite între ele. Planul casei cuprinde mai multe locuințe sub același acoperiș; dispunerea încăperilor este alternativă — cameră și tindă, cameră și tindă etc. Între locuințele alipite nu există comunicație interioară și câteodată chiar curtea este împărțită pentru a realiza o separație completă. Singurul lucru care rămîne comun este conviețuirea pe locul de casă bătrînesc, care indică astfel legăturile de neam.

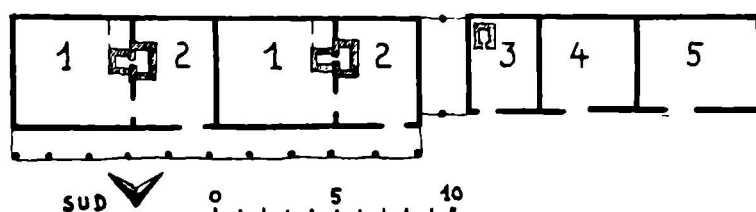


Fig. 11. — Casă turcească pentru două familii din Bairamdede. 1 — odaie de locuit («soba») cu sobă oarbă și baie; 2 — tindă («aiat») cu horn; 3 — bucătărie («așevé») cu plită pentru gătit; 4 — magazie («ambar»); 5 — grajd («dam»). Construită în jurul anului 1925

Atît casa turcească cît și cea tătărească se caracterizează prin lungimea lor: măsurînd locuința și acareturile construite în linie cu casa, uneori sub același acoperiș, am găsit construcții de 30—35 metri, care contrastează

puternic cu îngustimea lor (4—5 m). Spre deosebire însă de casa lipovenească, cu care ar părea că seamănă în ce privește proporția în plan orizontal și acoperișul construit în două ape, casa turco-tătără este joasă, cu acoperiș scund.

Casa nemțească, cu acoperișul în două ape, are o tindă centrală și două încăperi. În partea din spate a tindei există o cămaruță ce servește drept bucătărie de iarnă. Este o locuință tipică pentru un singur menaj. Asupra modului ei de folosire se pot spune puține lucruri, întrucât astăzi aceste case nu mai sînt locuite de germani.

Prispa capătă forme diverse: la turci și tătari este o simplă bancă de pămînt lipită de casă și de sol; la bulgari și lipoveni se dezvoltă și ia forma

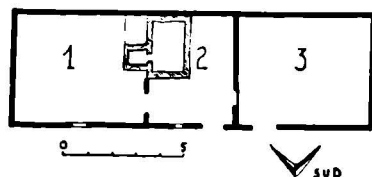


Fig. 12. — Casă turcească din Tuzla, construită în 1908.

1 — odaie de locuit («soba») cu sobă oarbă («cûmbet») și baie («hamamlîc»); 2 — tindă («evi» sau «aiat») cu horn («bagea») și o fridă («dulap») în perete; 3 — grajd («dam»).

unei săli pe toată lungimea casei și poate fi închisă cu o balustradă. Casele germane nu au prispă. Foișorul are și el înfățișări variate; la bulgari și turci este uneori înălțat și adăpostește sub el intrarea pivniței, amintind foișoarele tipice balcanice și foișoarele românești din Oltenia și Muntenia. Foișorul este un mijloc de diferențiere socială, mărimea și frumusețea lui indicînd bunăstarea economică a locatarilor; cele mai interesante foișoare dobrogene sînt cele turcești din Babadag.

Cuptorul de pîine construit în afara casei, precum și bucătăriile de vară se întîlnesc în toată Dobrogea: așezarea focurilor în curte este impusă de clima toridă din timpul verii. Amintim prezența băilor: la turci și la tătari baia este așezată în casă, în colțul de lîngă soba oarbă, și este legată de obiceiuri religioase. La lipoveni este construită în curte, într-o clădire specială, și seamănă cu băile nordice de aburi (cunoscute atît de finlandezi cît și de ruși); este vorba de supraviețuirea unui obicei impus de clima nordică.

Schimburile de influențe între construcțiile diferitelor populații sînt numeroase și interesante, ele ies însă din cadrul studiului de față.

★

Problemele ridicate de interioarele caselor sînt complexe, atît în ce privește ansamblul cît și obiectele în parte. În general, tradiția de organizare a

interiorului se menține și se transmite mai puțin fidel și mai greu ca tradiția arhitectonică de pildă. Strămutările continue au făcut ca multe din obiecte să se distrugă și au dus în același timp la un amestec de elemente. Gradul de integrare în viața economică modernă are și el un mare rol în aspectul interioarelor.

Soba și vatra servesc pentru încălzit, pentru gătit, și în trecut serveau și pentru luminat. La turci, tătari și bulgari, focul se face în tindă, pe vatră, sub un hodgeac și comunică cu soba oarbă din odaia de locuit. La lipoveni, sobele stau în odăile de locuit și au proporții mari, grupînd soba pentru încălzit, cuptorul de pîine, plita; atît dimensiunile cît și forma și decorația amintesc sobele caracteristice rusești.

Cele mai bine păstrate sînt interioarele turcești și cele tătărești. Bogăția lor ornamentală este cu atît mai izbitoare cu cît contrastează cu casele

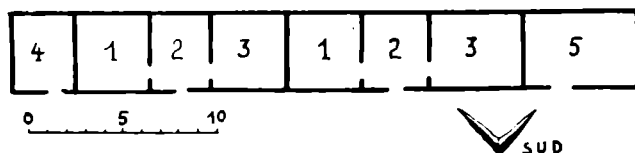
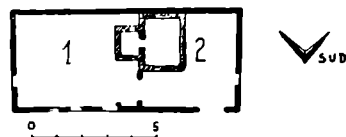


Fig. 13. — Casă lungă tătărească pentru două familii, construită în jurul anului 1925.

1 — odaie de oaspeți («sajir odası»); 2 — tindă («aiat»);
3 — odaie de locuit («geatac odası»); 4 — bucătărie («aşhana»); 5 — grajd («dam»).

Fig. 14. — Casă tătărească pentru o familie, construită în jurul anului 1910.

1 — odaie de locuit («geatac oda») cu sobă oarbă («peşi»), o singură fereastră și două firide («dolop») în perete; 2 — tindă («aiat») cu horn («hoceahlîc») și fridă în perete; tindă nu are tavan.



umile, lipsite de decor la exterior; interiorul pare a compensa sărăcia exteriorului. Sîntem înclinați să vedem în acest contrast persistența vechiului contrast dintre corturile de piei și țesături, nearătoase pe dinafară, dar care ofereau păstorului nomad și războinic un interior comod și deseori chiar somptuos. Persistența interiorului turco-tătar, în raport cu dispariția interiorului organizat al celorlalte grupe, trebuie pusă în legătură cu faptul că acest interior este legat de un fel de viață deosebit care implica anumite practici religioase ce s-au menținut împotriva tendințelor de schimbare. Obligația de ordin religios de a se descălța la intrare a permis acoperirea podelei cu rogojini curate și covoare de preț; în mijlocul încăperii trebuie să fie un spațiu liber unde să se aștearnă «namazlîc» (covorul ritual pe care se fac rugăciunile) de mai multe ori pe zi; într-un atare spațiu nu-și puteau găsi loc nici scaunele, nici masa rotundă care este ținută în tindă; obiceiul străvechi de a sta pe jos a impus, pentru comoditate, confecționarea pernelor mari, care se sprijină de perete. În sfîrșit, obiceiul răspîndit în orient de a îmbrăca pereții cu stofe și țesături s-a păstrat și el, mai ales întrucît multe din aceste textile aveau

cusute pe ele versete din coran. Apoi, presiunea la care a fost supus grupul turco-tătar de împrejurările istorice ale ultimei sute de ani, în urma căreia acest grup a pierdut pozițiile economice și politice dominante,



Fig. 15. — Casă lungă tătărească din Pervelia; se remarcă lungimea construcției, acoperișul scund de olane și gardul de piatră lipit cu lut.

I-au făcut să considere interiorul ca un ultim vestigiu ce trebuie menținut, chiar după ce părăsise totuși portul, care-l singulariza în mijlocul unor populații deosebite. Aceste considerații trebuie legate și de caracterul oarecum stagnant al economiei lor; ei au rămas zeci de ani pe aceeași treaptă, practicând numai agricultura și participând în mică măsură la economia de schimb. Obiec-



Fig. 16. — Casă nemțească și acareturi, din Cogealac, construită în jurul anului 1925.

tele cele mai valoroase sînt textilele. La tătari, pereții, uneori și tavanul, sînt îmbrăcați cu covoare, ștergare, năfrâmi, batiste multicolore și de forme variate: în satele din sudul Dobrogei tavanul are un punct central de la care

Fig. 17. -- Interior lipovenesc din Jurilofca.



pornesc spre margini țeșăturile, așezate ca niște raze, asemănarea cu interiorul unui cort fiind astfel și mai izbitoare.

La celălalt pol al păstrării interiorului stau lipovenii, care au părăsit de timpuriu forma proprie de organizare a casei. Circulația intensă de mărfuri din satele lor și plecările masive la lucru în alte părți au determinat dispariția industriei casnice textile, ale cărei produse au fost înlocuite cu produse de fabrică. Fețele de masă, cearceafurile, perdelele sînt făcute din pînză cumpărată în comerț iar macaturile și țealele de pe jos, cînd există, sînt cumpărate de la romînce, și înainte vreme de la bulgăroaice. Mobilierul are aspect caracteristic lipovenesc, fiind lucrat de meșteri lipoveni locali a căror măiestrie este cunoscută.

Interiorul bulgăresc, așa cum l-am întîlnit în satele cu resturi de populație bulgară, se află între cel turco-tătar și cel lipovenesc din punctul de vedere al gradului de păstrare. Nu insistăm asupra lui, din cauza conviețuirii cu romîinii și al numărului mic de bulgari înregistrat. Amintim totuși textilele frumoase, deosebite de cele romînești prin cromatica lor care folosește obișnuit culori închise.

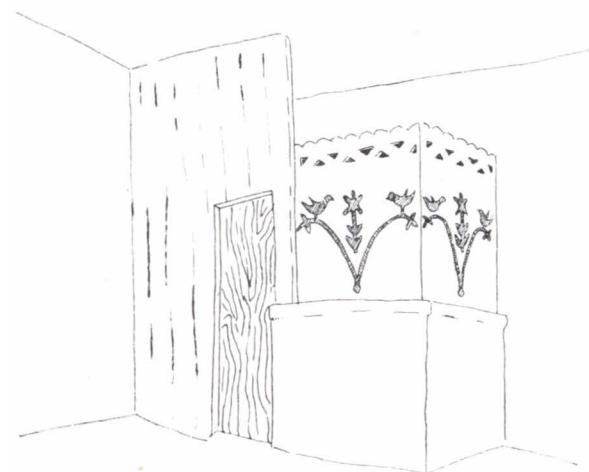


Fig. 18. Sobă oarbă și baie, aflate în odaia de locuit a unei case tătărești din Biulbiul.

O trăsătură comună tuturor grupelor de populație studiate este lipsa obiectelor de artă în lemn. Ea contribuie la sărăcirea interiorului, lipsit de mobile dăltuite și de unelte încrestate. Ceramica este și ea săracă: în afara lipovenilor, celelalte grupe de populație folosesc vase de metal, cu deosebire de aramă. Aceasta a făcut ca ceramica să nu fi avut nici în trecut un rol important. Centrul principal de lucru era la Turtucaia, astfel că astăzi oa-

menii nu mai au de unde să se aprovizioneze cu vase de pământ. Atît cît a fost întîlnită, ceramica avea un caracter utilitar și niciodată de podoabă; vasele se caracterizează printr-o mare grosime a pereților și printr-o ornamentație rudimentară. Arta lucrului metalelor dispăre și ea; cămile de aramă,



Fig. 19. Interior turcesc din raionul Medgidia.

flacoanele de cositor și alte obiecte de metal, care se lucrau în centrele balcanice, sînt din ce în ce mai rare.

★

Cercetarea noastră, deși ridică problemele esențiale ale arhitecturii dobrogene, nu a epuizat fenomenul; alte cercetări, care să explice în amănunt fapte amintite în trecere, ne sînt necesare. Dar de pe acum putem spune că arhitectura exprimă atît mediul natural cît și mediul social, fie că este vorba

de așezări, de organizarea gospodăriei și folosința interiorului, de ornamentație. Mediul social, asupra căruia am insistat, intervine în diferite moduri: fiecare aspect al vieții sociale are importanța lui, și am văzut cum organizarea grupului în general, organizarea familiei, mentalitatea și credințele, trecutul, ocupațiile, rînd pe rînd, determină caracterele arhitecturii. Sub influența lor, pe un mediu natural comun se constată totuși diferențe însemnate între populații.

Aceste diferențe nu se limitează la construcții. Obiectele din interioare, asupra cărora nu am putut insista, ca și motivele ornamentației ne pot spune multe alte lucruri. Astfel, este plină de interes cercetarea țesăturilor, numeroase, bogat decorate, și atît de deosebite; motivele decorului de pe țesăturile bulgărești, de exemplu, și de pe cele tătărești sînt cu totul altele și descoperirea înțelesului, a originii lor, cunoașterea tehnicilor de realizare sînt tot atîtea mijloace de cunoaștere a populațiilor din Dobrogea, întrucît, asemenea arhitecturii, ele exprimă pe om și viața lui socială.

ВЛИЯНИЕ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ НА КРЕСТЬЯНСКУЮ АРХИТЕКТУРУ В ДОБРУДЖЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе исследуется влияние общественной жизни на архитектуру народов Добруджи. Речь идет, однако, лишь о национальных меньшинствах, а не о румынском населении. В условиях общей географической среды, наряду с румынами живут турки, татары, липоване, болгары и немцы. Различия между ними, объясняемые своеобразием традиций и общественной жизни, весьма значительны.

Так, например, у пришедших из русских степей татар, расположение не отделенных заборами хозяйств с домами, фасады которых обращены к востоку, напоминает расположение шатров в таборе. Многосемейные жилые помещения схожи с типом помещений для «большого семейства». Интерьер дома, стены и потолок которого украшены тканями, с низкой и легкой мебелью, напоминает интерьер шатра. Турки живут общим хозяйством по несколько семейств, связанных родственными узами, в жилых постройках, напоминающих низкие татарские дома, а иногда дома балканского типа с вышкой и низкой кровлей из черепицы. Интерьер их также богат украшен тканями и имеет небольшое помещение для ритуального омовения.

Архитектура липованских домов напоминает русскую архитектуру, с двускатной крышей, большими красивыми печами, резным орнаментом на фронте и расписными дверьми. Липоване имели также особые помещения для бани, как в русских северных областях.

Немцы живут в прочных домах с двускатными крышами, состоящих из 3—4 комнат, предназначенных для одного семейства. Все постройки в селе расположены в систематическом порядке.

Тип болгарских домов близок к типу румынских домов в степных областях с четырехскатной крышей, с очагами в главных сенях и с печами без дымоходов в прилегающих комнатах. Интерьер богат убран тканями, напоминающими по типу румынские ткани.

Между всеми этими народами наблюдается взаимное влияние, но исследование его не входит в задачу настоящего труда.

INFLUENCE DE LA VIE SOCIALE SUR L'ARCHITECTURE PAYSANNE EN DOBROGEA

(RÉSUMÉ)

La présente étude s'attache aux influences que la vie sociale exerce sur l'architecture des peuples de la Dobrogea. Elle ne s'occupe toutefois que des nations minoritaires, à l'exclusion de la population roumaine. Dans un même milieu géographique vivent, à côté des Roumains, des populations turques, tatares, lipovènes, bulgares et allemandes. Leurs dissemblances mutuelles sont importantes et ont leur origine dans des traditions et une vie sociale différentes.

C'est ainsi que chez les Tatars, originaires des steppes russes, le village, aux demeures sans clôtures mitoyennes et orientées vers l'Est, rappelle la disposition des tentes d'un camp. L'habitation, commune à plusieurs familles, se rattache à une forme de « grande famille ». L'intérieur, orné de tissus sur les murs et le plafond ainsi que de meubles bas et légers, évoque l'intérieur d'une tente. Les Turcs, qui habitent des fermes communes pour plusieurs ménages apparentés, ont des maisons semblables aux habitations basses des Tatars ; d'autres fois elles rappellent les habitations balkaniques à tourelle et à toit bas de tuiles. L'intérieur est richement orné de tissus et comprend en outre une petite pièce réservée aux ablutions rituelles.

Les demeures des Lipovènes rappellent l'architecture d'origine russe, par leurs toits à deux pentes, leurs beaux et grands poêles, leurs frontons ajourés et leurs portes peintes. Les Lipovènes ont, eux aussi, des constructions spéciales pour les bains de vapeur, également caractéristiques des régions du Nord de la Russie.

Les Allemands habitent de puissantes maisons à la toiture à double pente ; elles se composent de 3 ou 4 chambres et sont utilisées par un seul ménage. Le village est ordonné, aux habitations régulièrement disposées.

Le logis des Bulgares ressemble à celui des Roumains de la plaine, avec son toit à quatre pentes, l'âtre dans un vestibule central et des poêles aveugles dans les chambres adjacentes. L'intérieur est richement orné de tissus rappelant, eux aussi, ceux des Roumains.

De nombreuses influences réciproques se manifestent entre ces différentes populations mais leur étude dépasserait le cadre du présent article.

ȚESĂTURI POPULARE ROMÎNEȘTI DIN SATELE VECHIULUI SCAUN AL SĂLIȘTEI*

de GEORGETA OȚETEA



a vest de Sibiu, pe o linie ușor aplecată spre sud, în apropierea șoselei naționale, se grupează sub munte șase sate românești. Pornind de la nord-vest ele se numesc: Tilișca, Galeș, Săliște, Vale, Sibiel și Cacova. Foarte apropiate între ele, Galeșul apare ca o continuare a Săliștei, care nu e despărțită de Vale decât de o jumătate de kilometru. Aceeași distanță este și între punctele cele mai apropiate dintre Sibiel și Cacova, și între Sibiel și Vale, separate doar prin « Dealul Văii ».

Așezate pe valea apelor repezi de munte, aceste sate au ulițe înguste, ce urcă pieptiș, cu cotituri bruște. Numai Săliștea, centrul cel mai important al zonei, posedă o piață largă și a avut suficient loc plan pentru a-și putea permite alinierea și o dispoziție mai regulată a caselor, nemaîntîlnită la celelalte sate.

Cu o veche tradiție istorică, atestată documentar încă din secolul al XIV-lea, satele din Scaunul Săliștei formează « Marginea » propriu-zisă. Așezate pe « fundus regius », domeniul de colonizare al sașilor, populația acestor sate nu a cunoscut iobăgia. Muncitori și întreprinzători, oierii din această regiune mergeau cu turmele lor pînă în bălțile Dunării și pînă în Crimeea și Caucaz, și nu se întorceau acasă decât iarna, uneori după o absență de mai mulți ani. În aceste condiții, grija gospodăriei și a copiilor rămînea în seama femeii, care numai prin hărnicie, economie și prevedere putea face față obligațiilor ei. Viața a dezvoltat în femeile din aceste sate un deosebit simț al ordinii, măsurii și discreției, pe care le putem considera ca trăsăturile specifice ale acestei populații.

Lucrarea de față formează prima parte a unui studiu care-și propune ca temă Țesăturile populare românești din regiunea Sibiului. Am început cu cercetarea acestor zone, pentru caracterul unitar al Țesăturilor ei și pentru că aici am găsit forme foarte simple de decorare, care, în zonele învecinate se mențin, se transformă sau dispar. Relevarea elementelor comune, urmărirea variantelor

* Toate planșele reproduse în acest articol sînt executate de Florentina Jipescu, colaboratoarea Institutului.

și stabilirea elementelor caracteristice fiecărei zone fac parte din obiectivele principale ale acestei lucrări.

În prezentul studiu caut să stabilesc elementele care influențează structura, forma și decorația țesăturilor, să descopăr caracterele lor specifice și să arăt corespondența între ornamentul țesut în război și tehnica întrebuințată. De asemenea, ele vor fi cercetate și sub aspectul cromatic și ca elemente de cultură materială care reflectează trăsăturile caracteristice ale acestei populații.

Am împărțit țesăturile după scopul căruiua sînt afectate, în :

1. Țesături destinate împodobirii casei.
2. Țesături destinate uzului gospodăresc.
3. Țesături destinate confecționării costumului.
4. Țesături legate de cult, tradiții, obiceiuri.

În acest cadru se va putea ușor urmări evoluția unei țesături. Vom studia țesăturile ornamentale după funcția decorativă pe care o îndeplinesc, ornamentul, dimensiunile și forma lor fiind condiționate de aceasta.

I.— ȚESĂTURI DESTINATE ÎMPODOBIRII INTERIORULUI

Din punct de vedere estetic, țesăturile care aparțin primei categorii sînt cele mai însemnate. În casa modestă, cu mobilă puțină și rudimentară, țesăturile se impun ca cel mai însemnat mijloc de decorare a interiorului. Lipsit de țesăturile care îl împodobesc, el este trist, sărac, neprimitor. Împodobit cu ele, capătă o strălucire deosebită, datorită îndeosebi, frumuseții coloritului și a motivelor sale.

La vechiul tip de locuință, care se compunea dintr-o singură cameră, din tindă și cămară, aceste țesături se desfășurau în toată bogăția lor cu ocazia sărbătorilor religioase și familiale. Această decorare ocazională o întîlnim și astăzi, la gospodăriile foarte rare de altfel, care nu au decît o singură cameră. Pe la mijlocul secolului trecut, cămara s-a lărgit și s-a transformat în cameră de locuit. Așa a apărut «căsoaia», «casa cea mare», «casa cea nouă». Ca și în «camera de paradie» din Năsăud, în ea nu se locuiește, ea nu are sobă. În ea se păstrează lada de zestre și toată comoara de țesături a gospodăriei. Țesăturile de podoabă în cadrul acestui tip de case, aranjate după rînduiei bine stabilite, au cunoscut o deosebită înflorire.

Amenajarea interiorului se prezenta, schematic, în modul următor :

În casele cu o singură cameră, la colțurile din fața ușii, erau așezate patul și masa. De-a lungul pereților liberi, de-o parte și de alta a mesei, se întindeau două lavițe (tălpi). Lada de zestre era așezată lîngă perete, pe patul care servea și pentru culcare.

Cînd apare a doua cameră, care devine cameră de locuit, prima se transformă în cameră de paradă, în care aranjamentul nu mai e impus de nevoile practice ale vieții. Lada se coboară și se așază în fața patului pentru a-i masca picioarele, foarte rudimentar lucrate.

Într-o etapă ulterioară, lavițele dispar, iar locul lor îl iau masa și lada.

Elementele materiale care condiționează țesăturile de podoabă a interiorului.— Țesăturile au destinații diferite: unele sînt întinse pe perete, altele îmbracă mobila, altele, în sfîrșit, formează ansambluri decorative. Structura și decorația lor sînt determinate de rolul pe care îl au în interior, de caracterele arhitectonice ale tipului de locuință, de forma și așezarea mobilierului.



Ștergare, merindețe și chindee de grindă
 a) Ștergar din Sibiel; b) merindeț din Vale.



c)



d)

Ștergare, merindețe și chindee de grindă
c) chindeu din Cacova; d) chindeu din Săliște.

În cazul nostru, «podul» (tavanul) de lemn, cu grinzi aparente, a determinat ansamblul decorativ al colțului unde e așezat patul. Sub grinzi, pe toată lungimea peretelui, se întinde o țesătură de bumbac. Termenul de «masă de culme» îi indică așezarea. Între grinzi se pun ștergarele de grindă (pl. I,a,b). Problema care consistă în a acoperi golurile dintre grinzi a fost, deci, altfel rezolvată decât în Maramureș sau Năsăud, unde, în locul ștergarelor, sînt așezate, pe rudă, căpătîiele colorate. Pe peretele de la capul patului sînt întinse două chindee mari, care coboară pînă la nivelul mesei de culme de pe celălalt perete, și care, din cauza așezării lor, se numesc «chindeele de capul patului». Colțul din fața picioarelor patului e împodobit cu un chindeu care formează «colțar» și amintește dulăpașul de lemn cu același nume, foarte răspîdit în Ardeal.

Patul este așezat în colț și nu are alt rost decât acela de a servi la expunerea unor țesături. El se aseamănă cu «patul de paradă» al sașilor din Transilvania. Pernele (căpătîiele) (pl. II) sînt clădite la cele două capete ale patului pînă sub grinzi. Ele nu sînt decorate decât la un singur capăt, cel dinspre cameră, care e singur vizibil. În spațiul liber, în aranjamente care variază de la un sat la altul, sînt așezate hainele și țesăturile păturite sau rulate în «vicuri» și «roate». Din straiul sau țolul care acoperă patul, nu se vede nimic. Mai tîrziu, cînd lața se mută la peretele din față, un covor se adaugă ca să acopere picioarele patului.

Masa e acoperită de o față de masă de bumbac care își îndesește decorația la capetele care atîrnă în jos. Ea se pune pe o altă față de masă de lînă, care o depășește puțin, și e cel mai vechi acoperămint de masă din această regiune. Acest dublu acoperămint s-a menținut și formează un ansamblu decorativ pe care îl întîlnim și la mesele din biserici.

În sfîrșit, un alt obiect care condiționează țesăturile de podoabă e icoana, înconjurată de un ștergar, numit «ștergarul de icoană». Lungimea sa deosebită îi permite o largă desfășurare și un nod bogat la mijloc.

Caracterul țesăturilor de podoabă a interiorului.—Ansamblurile decorative pe care le formează țesăturile de interior sînt bine închegate. Ele dau impresia unui întreg organic, perfect realizat.

În cadrul lor, țesăturile formează o unitate omogenă, prin identitatea materiei prime, a tehnicii de lucru, a motivelor ornamentale și a cromaticii. Nu variază decât forma țesăturii și plasarea ornamenticii, după funcția decorativă pe care o îndeplinesc.

Țesăturile capătă din război forma potrivită destinației lor, fără a mai fi nevoie de broderie și croială. Spre deosebire de ele, țesăturile de mai tîrziu, cu aceeași întrebuintare, au nevoie de aceste două operațiuni pentru a fi realizate.

Tehnică și ornament.—În realizarea motivului ornamental, diferitele procedee tehnice de țesut au o deosebită însemnătate. Între firele de urzeală, suveica trage firul, care formează băteala țesăturii. O dată cu întinderea urzelii, s-a făcut și rostul ei, despărțindu-se firele pe două rînduri: unele trec dedesubt și altele deasupra firului de băteală. După ce firul a trecut, se schimbă și rostul țesăturii: cele de deasupra trec dedesubt și invers.

Atunci cînd se bat culori deosebite, avem țesături «în vârgi», cel mai simplu mod de decorare al țesăturii. Dacă se bat două fire de culori deosebite, unul după altul, ridicîndu-se ițul dinapoi, vîrgile se vor termina cu colțșori, care intră unul în altul (la culmi, mese, ștergare). Alteori, atît urzeala

cît și băteala sînt formate din două serii de fire de culoare deosebită. Țesute, ele dau un desen de pătrate (la poneve, țolice). Uneori, cînd sînt lucrate din lînă naturală, brună și albă, se mai adaugă și cîte un fir colorat, care le face mult mai vii (la cei mai vechi desagi).

Dar țesătorea nu se mulțumește să treacă firul potrivit cu rostul pînzei. Ea începe să sară grupe de fire de urzeală, obținînd astfel un șir de roto-coale sau de linioare. Pentru obținerea acestor motive simple, ea introduce o scîndură subțire (șisa) între firele alese. De cîte ori vrea să reproducă ornamentul, ridică scîndura. Acest fel de alesătură, cel mai simplu, se numește «alesătura cu speteaza», care nu cere lucrătoarei să aleagă firele în război decît o singură dată. Caracteristică satului Sibiel, ea servește ca terminație vîrgilor pe care le festonează: pe față, este la fel ca pe dos (pl. III, a).

Pentru a obține motive mai complicate, țesătorea trece cu mîna firul ales prin firele de urzeală de la un capăt la celălalt al țesăturii. După aceea, trece un fir de băteală și schimbă rostul. Acest fel de alesătură se numește «alesătura cu acoiul», pentru că în trecut, firul ales era dus cu un ac mare. Desenul motivului ornamental iese invers pe dos decît pe față (pl. III, b). El nu poate fi realizat decît în șiruri. Firul străbate țesătura formînd fondul, pe care se conturează motivele. Alteori, lucrat deosebit de des, el o acoperă complet (pl. III, e). Tehnica aceasta, caracteristică regiunii, realizează cele mai importante motive de la mijlocul chindeelor și căpătîiilor. Alesătura în linii frînte sau ondulate formează motive secundare.

Pe lîngă acestea apar, foarte modeste la început, alesături de o factură deosebită de cele precedente. Firul trecut de degetele țesătoarei prin urzeală formează modele care sînt uneori asemănătoare cu cele precedente, dar realizate independent, ele pot fi de culori diferite. După ce se alege, se bate cu spata și se trece firul de băteală cu suveica, formîndu-se astfel țesătura paralel cu motivul ales. După fiecare motiv, firul e tras în cealaltă parte a țesăturii și rupt. Această alesătură, lucrată «între degete», e întrebuințată deseori împreună cu «alesătura cu acoiul» la realizarea motivului ornamental.

O altă alesătură «între degete» este aceea la care firul, rupt sau ascuns în țesătură, după realizarea motivului, formează însăși țesătura. Această tehnică permite lucrătoarei să execute motive oricît de complicate, tehnica fiind aceeași care se întrebuințează la scoarțe. Motivele foarte simple se prezintă tot în șiruri, dar de data aceasta nefiind aplicate pe țesătură, ele sînt identice pe față și pe dos, formînd însăși țesătura (pl. IV, g, h, i, j).

Precizarea conturului se obține uneori prin alesătura «cu drotul» (pl. IV, c, d). Firul, înfășurat pe o bucată de sîrmă, formează buclă după ce se scoate sîrma.

Relieful se obține prin întrebuințarea unui mănunchi de 15—20 fire obișnuite. La «alesătura din spetează», care constituie motivul numit «nasturii», un mănunchi de fire, cînd intră în țesătură, se strînge iar cînd iese, se lărgeste, căpătînd o formă ovală.

Prin năvădeală, care e un procedeu tehnic introdus mai recent, se realizează motive din diferențele de nivel pe care le prezintă țesătura, într-una sau în două culori.

Motivul ornamental. — Motivul ornamental este, de obicei, geometric. Cele mai importante sînt «nasturii» — roto-coale mici (pl. III, a—b), «toie-gașele» — linii subțiri, drepte sau aplecate, «pescuții» — linii groase, aplecate, «suveica» — două triunghiuri care-și unesc vîrfurile, «cîrligul» — un s



Căpătii din Săliște (detalii)
 Alesătura principală (1) e cuprinsă între alesături secundare (2—5).
<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

cu capetele răsucite, «roata cu zimți» — un romb cu crengi, «roata învăluită» — romb între două paranteze, «furcuța» sau «grebla» (pl. IV, g, i, j), «trep-tele» (pl. IV, h), «frunza» — formată din icuri care se succed, «gherghina» — desen geometric de floare cu patru flori și opt festoane, «ochișorii» — linii șerpuite, care se ating, formînd ovaluri prelungite cu un punct la mijloc și «cahalele» — desen geometric amintind forma acestor plăci de ceramică — sînt realizate din năvădeală.

Prin aceste procedee tehnice și ornamentale se realizează următoarele țesături mai importante:

«Masa de culme», diferite ștergare și chindee, căpătîiul și covorul.

«Masa de culme» sau «de poliță», țesută din bumbac, are circa 4 m, adică lungimea peretelui și o lățime de circa 0,40 m. În Galeș, Săliște și Tilișca, alesăturile și vârgile se succed alternativ. În celelalte sate din Mărginime, grupe de vârgi alternează cu șiruri de alesătură.

Ștergarul, numit în Cacova «pomistelnic», iar în Vale «merindeț», are mijlocul țesut din cînepă și capetele din bumbac. Este lung de circa 0,70 m și larg de circa 0,40 m. Cînd servește să încadreze icoana, se îngustează pînă la 0,30 m și se lungește pînă la 2,50 m. Așezat între grinzi, el prezintă diferite variante.

Într-o primă formă, el este îndoit și are capetele dungate și ales cu «nasturi», așezate unul deasupra celuilalt (pl. I, a 1).

La varianta următoare, pe unul din capete, motivul e ales cu acoiul, pe dos. Numai în felul acesta, motivele, după împăturirea ștergarului, se vor prezenta pe față (pl. I, b).

A treia variantă constă din două capete de ștergar țesute împreună, cu franjurile la mijloc și jos. Pe perete, dă impresia unui ștergar de grindă împăturit (pl. I, c).

În ultima sa formă, cele două capete de ștergar sînt legate printr-o simplă linie albă (pl. I, d).

Chindeele de la colț și chindeiul de la capul patului sînt mai mari decît chindeele de grindă, potrivit funcției decorative pe care o îndeplinesc în interior.

«Căpătîiul» consistă dintr-o fișie de țesătură lungă de 2 m și lată de 0,80 m, cu decorația așezată la mijloc. Împăturit și cusut pe părți, el capătă aspectul unui sac cu decorația la fund.

Fața de masă de podoabă are factura mesei de culme, care îi amintește numele. Vârgile însă se lărgesc și se îndesesc la capete. E compusă din două fișii lungi de circa 1,50 m și late de 0,40 m, cusute sau unite la mijloc printr-o dantelă. Într-o formă mai nouă, întrebuițate ca acoperămînt pe mesele așezate în mijlocul camerei, ele au împrejur franjuri înnodate ca la țolice. Ele sînt depășite de fața de masă de lînă, confecționată dintr-o țesătură simplă, în 4 ițe, din țesătura de săculețe sau din țesătura de «desăguți de jupinese».

Patul începe să fie acoperit cu un covor numai la sfîrșitul veacului trecut. Țolicele cu ciucuri și țolicele de nuntă sînt primele țesături cu caracter ornamental, folosite. Covorul de lînă e format din două fișii largi de circa 0,60 m și lungi de circa 2 m. Grupuri de vârgi sînt axate pe o alesătură «cu acoiul» (pl. XVI, 3) sau pe șiruri de motive «între degete». Culoarea vișinie sau vînaț-închis servește ca fond pentru vârgile de alesătură, care preferă verdele undelemniu, galbenul auriu, movul, albul și negrul.

Coloritul țeșăturilor destinate împodobirii interiorului este roșu cu puțin vînat pe alb (pl. I, II, VI, VII). În satul vecin, Orlat, raportul dintre cele două culori se schimbă. Cu cît țeșăturile sînt mai vechi, sînt mai alburii. Cele mai noi reduc fondul alb la simple dungi, care despart alesăturile.

Unele motive pot avea precădere în unele sate, dar niciodată o folosire exclusivă. De asemenea, anume grupări de dungi, o anume dozare a spațiilor libere și a culorilor, sînt caracteristice și variază după fiecare sat.

La aceste țeșături, singurele ornamente sînt cele din război: vîrgile, alesătura și năvădeala. Broderia apare mai tîrziu. Dacă ne gîndim că în Țara Oașului alesătura și broderia se îmbină pentru realizarea aceluiași motiv decorativ, observația capătă interes. Decorația se orînduie numai în șiruri paralele, cu bătaia pe latul țeșăturii.

Aspectul acestor țeșături, simple în Cacova și Sibiel, mai fidele vechilor tradiții, capătă în Săliște un caracter de bogăție, pe care Rășinarul — centru de țeșături tot atît de important ca și Galeșul — îl va duce pînă la somptuozitate.

Un element nou apare în țeșăturile din zestrea fetelor celor mai mari proprietari de oi. Pentru a marca superioritatea condiției lor economice, aceste familii introduceau o serie de inovații în amenajarea și decorarea interiorului lor. Mobilierul tindea să se apropie de modelul urban. De-a lungul grinzilor se așezau mai multe mese de culme, prin derogare de la obiceiul, care nu admite decît o singură masă de culme, celelalte fiind păstrate în ladă. Motivele decorative de pe țeșături se măresc, la cele două culori tradiționale se adaugă altele, tari, ca verdele crud, galbenul ca lămîia, negrul și mult fir de aur. Aceste țeșături nu mai sînt lucrate în casă, ci făcute de comandă, la maistorițe din Galeș și Vale.

II. — ȚESĂTURI DESTINATE UZULUI GOSPODĂRESC

Aceste țeșături sînt mai puțin însemnate decît cele precedente din punct de vedere artistic. Accentul se pune pe util. Totuși, unele sînt deosebit de interesante printr-o tehnică specială de prelucrare (poneava și straiul). Pătratele, formînd grilaje din întretăierea dungilor de lînă naturală, brună și albă, și înviorate de linii înguste, colorate, sînt deosebit de frumoase (țolicele și desagii). În ocazii speciale, ele sînt ornate sau cu alesături (săculețele și straițele), sau brodate și terminate cu franjuri (țolica cu ciucuri din Tilișca). Săculețul și straița, care devin un accesoriu la costum, fac obiectul unei griji deosebite din partea țeșătoarei. La grupul de sate din jurul Săliștei, acest săculeț mai fin se diferențiază de săculețul de lucru. Urzeala este de bumbac, pentru ca țeșătura să iasă mai albă, iar decorația întrebuițează și alesătura. Din punct de vedere cromatic, săculețul prezintă aceeași evoluție ca și costumul. Agățat în «casa cea mare» de cuiere, el dă variație peretelui vînat.

Importanța deosebită pe care o au țeșăturile destinate confecționării diferitelor forme de saci de transport e determinată de condițiile economice speciale ale regiunii. Oierii s-au servit totdeauna de desagi pentru transportul hainelor și merindelor. Cînd oamenii se duc la pădure, își iau merindele în săculețe. Cu desagii își transportă fructele la cele două tîrguri săptămînale de la Sibiu. Fenomenul de pendulație dintre aceste sate și gospodăriile lor



Motive ornamentale

a—b) Motive de dungi și speteze; c—d) motive din alesătură « cu acoiul » pe fond alb; f) alesătură « cu acoiul »; e—h) motive din alesătură « cu acoiul », centrul verde ales « între degete »; g) alesătură « cu acoiul » în două culori.

de la munte (Crințul Săliștei, Godea Sibielului, Fîntînele Cacovei), unde vara se țin vitele, se face finul și se cultivă cartofii, este caracteristică regiunii și presupune deplasări zilnice.

« Săculețul » sau « straița de gușă » din Galeș e o traistă înaltă de jumătate de metru și lată de 0,40 m. Săculețul se poartă pe umăr, agățat de « briu » sau « baieră » (pl. V, figurile mici), cu care uneori este legat la gură. « Briiele » variază și ele după sat. Țesătura din care se confecționează e de două feluri. În Tilișca, Galeș, Vale și Săliște, ornamentația din 5 vârgi, dispuse în lungime (urzeală), se întretaie cu dungi foarte fine din tot corpul țesăturii și cu dungi de alesătură din spetează, formînd compartimente. În centrul lor se înșiră motive cu alesături « între degete ». Spre deosebire de acestea, săculețele de lucru, la fel vârgate, nu sînt decorate cu alesături și sînt urzite din lînă.

În Sibiel și Cacova, țesătura de săculețe este lînă în lînă, firele colorate formează un pepit mărunț în Cacova și mai mare în Sibiel.

Am putut urmări evoluția acestor săculețe. Am găsit pentru cele aparținînd primei grupe, cinci tipuri distincte, iar pentru cele din grupa a doua, trei. Cele mai vechi au motive mici, așezate în șiruri. Aspectul țesăturii e « pielos », decorația policromă e realizată din « bearcă » sau lînă vopsită în culori vegetale. « Bearca » e lînă fină, toarsă și vopsită la fabrică și vîndută în sculuri. Țesăturile mai noi măresc motivele, reduc cromatica la negru pe fond alb. Cacova și Sibielul tind de asemenea să înlocuiască vînatul tradițional cu negru, dar păstrează roșul.

« Straița », sau « straița de felderă » din Galeș repetă, în proporții mărite de 1/1 m și cu o decorație mai rară, săculețul.

« Desăguți », « desagii », « desagii pentru lînă », sînt confecționați din țesături de lînă în lînă, lucrate în patru ițe. Cele două culori naturale de lînă albă și « săină » (brună) formează un desen de pătrate, specifice fiecărui sat. « Desagii de jupînese », țesuți de țesătoarele din Galeș spre a fi vînduți jupîneselor din satele săsești, din țesătură pepit, realizată din întretăierea firelor negre, albe, verzi, galbene și roșii, sînt deosebit de frumoși.

Dimensiunile acestor desagi, straițe și săculețe, variază după destinația lor. Desagii consistă dintr-o țesătură, îndoită la capete încît formează două pungi, legate la gură cu un șnur (« balți ») trecut prin niște cheițe, numite « grumaji ».

De « balți » este legată o interesantă problemă tehnică. După cum avem alesătura « între degete », există o împletitură « în degete », care realizează produse croșetate, fără întrebuițarea acestei unelte. La lucru, poziția firului și a mîinilor e ca la împletit, firul gros fiind apucat din timpul lucrului, ca de un cîrlig de degetul arătător al mîinii drepte.

« Ponevele », « țolurile » și « țolicele » sînt pături de lînă țesute în patru ițe și formînd pătrate din țesătură. Dimensiunile lor variază după numărul foilor (2—3) cusute înainte de a fi date la piuă. Ușoare, calde și aproape impermeabile, ele aduc cele mai variate servicii: oamenii se învelesc cu ele contra frigului și contra ploii, le aștern pe pămînt cînd sînt la cîmp și le pun pe șaua cailor.

« Straiul », țesătură groasă de lînă, mai mare decît poneava, cu fire lungi pe o față, amintește blana de oaie. De culoare albă, este uneori datat și iscălit.

Păturile și straiile sînt date la piuă și vîltoare, care în această regiune se găseau în număr mare și care acum s-au împutinat foarte mult. Astfel

prelucrate, țesăturile capătă un aspect complet deosebit, se îndesesc și se reduc la jumătatea dimensiunii, se catifelează și devin, calitativ, altele.

« Chingile » sînt țesături înguste, din lînă groasă (pl. V). Fiecare sat își are modelul și coloritul lui. Asemănătoare ca aspect, « brîiele de săculețe » și « brîiele pentru costume » sînt de o țesătură mai fină. Galeșul s-a specializat în aceste articole, pe care le vinde la tîrguri.

Țesăturile de cînepă în patru ițe erau uneori vărgate cu roșu și serveau la confecționarea « străjeacelor » (fețe de saltea cu o croială specială), a « lepe-deelor » (cearșefuri), a « meselor de bucătărie », a « ștergarelor de bucătărie » și a « sacilor de bucate ».

« Merindețele de bucătărie », caracteristice satului Sibiel, lungi de un cot, se găsesc la capetele « icului » (valului) de pînză de cămăși. Ele sînt brăzdate de vârgi roșii și albastre, pe care se suprapune un desen geometric din « toiegașe ».

Țesăturile destinate uzului gospodăresc reflectă ocupațiile, resursele, gustul și nivelul de viață ale oamenilor din Mărginime.

III. ȚESĂTURI DESTINATE PIESELOR DE COSTUM

Aceste țesături, legate de evoluția costumului mărginenesc, ridică probleme deosebite de acelea legate de categoriile precedente. Costumul actual, în negru cu alb, îmbogățit cu puțin fir de aur, de o deosebită distincție, se deosebește de vechiul costum, la care, pe fondul alb, predominau vînătul și roșul.

Țesăturile care acoperă capul sînt sau pătrate și se poartă îndoite, formînd un triunghi, sau dreptunghiulare și se poartă legate pe lungimea lor.

« Chindeiul de cap » seamănă cu chindeele de podoabă din interior : e alb cu dungi colorate. Se poartă legat în lungime, nu îndoit în formă de triunghi. Dungile cad drept pe frunte. Țesătura aspră formează la capăt un nod simplu.

Femeile bătrîne purtau « învălitură » cu « sovonelul ». Învălitura este o țesătură de bumbac de circa 1,50 m lungime și lată de 0,70 m, încrețită « între unghii » de femei specializate în această operație. Prin aceasta, țesătura, lungă de 1,50 m și lată de 0,40 m, capătă consistență și se lega la o parte, formînd, în unele sate, un fel de turban. « Sovonelul », pînză de bumbac asemenea marchizetului, era apretat cu apă și zahăr, uscat la soare de două femei, care-l țineau întins cu mîinile. El se lega deasupra « învăliturii », cu care forma garnitură prin identitatea ornamentice de la capete.

« Ciurelul » era o țesătură de aceleași dimensiuni ca « sovonelul », dar din fir de bumbac mai gros și țesută rar. Era întrebuințat mai ales în Cacova și Sibiel. Avea la capete o dungă îngustă, roșie și franjuri scurți din firele de urzeală, ca la chindee. Mai puțin fin decît sovonelul, el avea aspectul unui ciur, de unde i-a venit și numele.

« Sovonelul de legat » și « sovonelul de fete » erau variante ale « sovonelului » din garnitura învăliturii, dar se purtau fără învălitură și, prin finețea țesăturii și dispoziția ornamentului, se apropia de « pahiol ». Aceste țesături aveau capetele ornate, resfirate și formau trăsătura de unire cu țesătura « pahiolului ».



Motive de alesătură

a—d) Alesătură înseilată; e) alesătură din «spetează» și «între degete»; f) «toiegaș» dublu; g—h) «greble» și «trepte» alese între degete, mărginite cu speteze; i—j) «greble» mărginite cu dungi.

« Pahiolul » e din mătase de borangic și are dimensiunile sovonelului. Pe o țesătură aeriană se repetă dungi foarte fine din fire de aur și din mătase neagră, albastră sau verde. Țesătură asemănătoare maramei de borangic din alte regiuni ale țării, ea se poartă altfel și este altfel împodobită. Deși se crede, în general, că nu se fabrica decât la Sibiu, am putut stabili că, dacă la început « pahiolul » se aducea din Germania și se vindea pe piața Sibiului, un meșter sas a învățat acolo meșteșugul și, întors acasă, a lucrat « pahioale » tot așa de frumoase ca și cele germane. De la el au aflat apoi secretul fabricației surorile Maria și Paraschiva Mirea din Săliște, cărora se datorează cele mai frumoase piese din regiune.

« Pahioalele de mireasă », cu nouă sau șase vărgi, sînt cele mai frumoase. Legat la fel cu sovonelul, pahiolul se așază pe creștetul capului și capetele frumos ornate sînt resfirate la spate.

« Cîrpa de crai », din cașmir în culori vii, mărginit de franjuri, frecvent în Maramureș și în nordul Moldovei, e purtat în triunghi și legat la ceafă. Numele-i vine de la faptul că « cei trei crai de la răsărit » ai misterelor de Crăciun se drapau cu aceste țesături.

« Cîrpa neagră » este o basma neagră mare, purtată în triunghi și legată la ceafă.

Țesăturile care serveau la confecționarea cămășilor, a poalelor și a iilor se făceau la început din cînepă; mai târziu, au fost înlocuite cu țesătura de bumbac, dungată cu roșu. Mai întîlnim și astăzi bătrîni care poartă cămăși cu dungi roșii. Țesătura de cînepă și de lînă, pe care o întîlnim și astăzi la păstorii macedoneni, a fost cunoscută din vechime în această regiune. Astăzi, piesele de costum amintite mai sus se confecționează din « jolj » (șifon subțire și des), șifon și pînză albită.

Acum un veac, în loc de « șurțele » negre de azi, se purtau catrințe colorate. În Cacova și Sibiel, fondul catrinței era roșu, cu dungi de diferite culori; în celelalte sate din jurul Săliștei, era vînat, cu alesături din fir de aur. Brîiele erau asortate celor două variante.

Reproduceri fotografice de acum trei sferturi de veac și amintirile bătrînilor evocă femeii cu catrințe negre, cu vărgi de sus pînă jos, pentru ca, mai târziu, aceste catrințe să fie înlocuite cu o țesătură neagră, uni.

Din două foi împreunate, această țesătură în patru îțe forma șorțul din față și, într-o singură foaie, catrința din spate. Șorțul acesta dublu este azi purtat de femeile bătrîne. Din aceeași țesătură se confecționează mai târziu « șurțul » din față și catrința din spate, cu dantelă și împodobite în față cu franjuri. Țesătura în patru îțe e înlocuită, la începutul acestui secol, cu postavul de fabrică, care se poartă și azi. Caracteristica acestor șurțe e că decorația din firul de aur și mătase neagră se concentrează la capetele de jos.

« Rocul » (haina) bărbaților și jacheta femeilor, îmblănite cu miel, se fac din postav de casă, în patru îțe și dat la pîuă.

« Obielele » cele mai vechi erau tăiate din țesătura săculețelor și se întrebuițau cu opinci, ca și « colțunii » de pănură.

« Cioarecii » din pănură albă, dată la pîuă, servesc și astăzi ca piesă de costum.

În cadrul acestei categorii de țesături n-am vorbit de broderii, cel mai însemnat mijloc de decorare a costumului, condițiile care i-au determinat forma actuală fiind deosebite de acelea legate de decorația din războiul de țesut. Totuși, nu mă pot opri să nu amintesc marea variație de puncte

de broderii întrebuințate, caracteristice unor motive anumite și destinate unor piese de costum precise și problemele de cromatică pe care le ridică broderia. Legătura dintre ornamentul din război și cel brodat cu acul o fac modelele cusute cu acul, în tehnica alesăturii « cu acoiul » din fir de aur și mătase, de pe șurtele de postav negru.

IV. — ȚESĂTURI LEGATE DE CULT, TRADIȚII, OBICEIURI

Era firesc ca țesăturile care împodobeau locuința țăranului mărginean să fie întrebuințate și pentru înfrumusețarea lăcașurilor de rugăciune. Unele țesături (ștergarele de icoane) primesc aceeași funcție fără nici o modificare. Altele sînt adaptate noii situații sau funcții.

« Chindeiul » care îmbracă tetrapodul (soclul pe care e așezată icoana de închinare) se numește « pînză de tetrapod ». El are totdeauna franjuri pe trei părți și e uneori (ca la Sibiel) împodobit cu simboluri religioase (cruci). « Perdelele » ușilor împărătești sînt fețe de mese cu chenarul numai la capătul de jos (Cacova). Fața de masă care acoperă altarul atîrnă pe trei părți, în falduri și se termină în franjuri. Latura a patra, mărginită de cruce, nu atîrnă și nu are franjuri.

Ansamblul realizat din două țesături, uneori din trei, se întîlnește și la masa de altar (Săliște) și pe acoperămintele pupitrului cantorilor (strană de cîntăreți). Pe o țesătură de lînă, se întinde ștergarul de pînză aleasă, care acoperă spatele pupitrului.

O țesătură deosebit de frumoasă este aceea din care, în Cacova, s-a confecționat « felonul » (îmbrăcăminte preoțească). Țesut în cinci ițe, din borangic ivoriu, « felonul » e decorat cu romburi cu ramuri sau cu romburi formate din două cîrlige alăturate, din năvădeală sau din borangic frez. Fără să aibă consistența brocartului, apele sînt frumoase. Țesătura e de la începutul veacului nostru.

Două ansambluri decorative sînt legate de ceremonia nunții. Primul e « prapurul » (steagul de nuntă). Pe un par, terminat cu un mănunchi de flori, sînt așezate țesături. Am găsit în satul Sibiel un « ștergar de prapur » extrem de rar. El consistă dintr-o țesătură complet ornată, cu excepția unei dungi înguste, albe, la mijloc, care se întinde de-a lungul bățului și care este acoperită cu un briu colorat. De cele două laturi ale steagului atîrnă cîte trei sau mai multe batiste. În lipsa acestei țesături cu destinație specială, se întrebuințează « cîrpa de crai », mai multe chindee sau chiar o față de masă bătrînească. Steagul împodobit în casa nașilor este purtat în ritmul unor dansuri și strigături speciale.

Odinioară, zestrea miresei era dusă pe brațele rudelor sub privegherea « stolnicului ». De la sfîrșitul veacului trecut, zestrea se așază într-un car, numit « stolnicul cu zestre ». Numele se aplică acum ansamblului de țesături și nu persoanei care, în trecut, ducea aceste țesături. Un frumos « stolnic cu zestre », este acela care se poate vedea în satul Tilișca. În jurul lăzii cu zestre, țesăturile formează un aranjament care amintește pe acela al patului. « Lepedeul », din care se vede numai dantela, este acoperit de un covor care înconjoară lada pe trei părți. Hainele sînt așezate pe ladă, peste ele se întinde țolica cu franjuri, iar deasupra sînt clădite pernele, ca la vechile aranjamente.

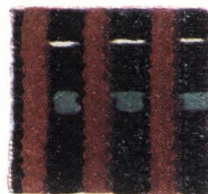
Trebuie să mai amintesc o serie de țesături, legate de anumite ceremonii și obiceiuri religioase.



a)



b)



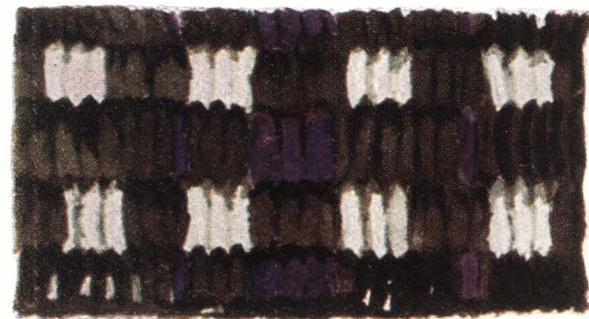
c)



d)



e)



Brîie de săculeț.
a—c) Trei brîie cacovenești; d) model bătrînesc din Sibiel; e) brîu
din Găleş. Dreapta: trei chingi de cai din Săliște.

« Batista de mire » se poartă prinsă la gît. Pînă în secolul trecut, era ornată cu motive geometrice și simboluri religioase. Mai tîrziu, batista era împodobită cu motive florale, de influență străină, mai puțin reușite. Cînd un flăcău murea necăsătorit, batista de mire se agăța de stîlpul de mormînt.

Săculețe, basmale negre, ștergare și batiste se împart la înmormîntări după o strictă orînduială, care ține seamă de gradul de rudenie.

Cu « ștergarele de sicriu » mult mai lungi, șase bărbați susțineau și duceau la groapă sicriul. Corpul celui defunct era acoperit cu o pînză simplă care se numea « pînza mortului ». Pentru a exprima zădărnicia frămîntărilor și ambițiilor omenești, o zicală din Săliște spune: « toate le dai pe doi coți de jolj ».

« Giolgiul de botez » de pînză albă, mai fină, e dăruit de naș. Pînza aceasta era, mai demult, țesută în casă. Acum e înlocuită cu o bucată de șifon de fabrică.

Mai trebuie să menționăm două țesături care, legate de port, au o individualitate proprie bine stabilită. Prima, « chindeul de moartă » (pl.VII, d), e o țesătură de bumbac alb, vîrgată discret cu negru, cu alesături în formă de mici linioare (« toiegașe »). Femeile bătrîne o puneau deasupra catrinței din față, cînd mergeau la împărtășanie și sub « pînza de mort » în sicriu.

A doua țesătură, « neblejnicul », e un chindeu împodobit cu rînduri de franjuri, cu vîrgi și șiruri de alesături roșii. A doua zi după nuntă, la vizita pe care o făcea nașilor, mireasa îl purta pe șoldul drept și-l lăsa să cadă, în cute, pînă la pămînt.

Țesăturile din această categorie sînt puțin numeroase. Ele prezintă interes prin adaptarea unor aranjamente profane de interior la lăcașurile de rugăciune și prin caracterul specific al țesăturilor destinate anumitor ceremonii.

Materia primă. — Țesăturile mărginenеști întrebuițеază lîna, cînepa și bumbacul. Lîna, folosită îndeosebi la țesăturile de protecție, iar mai tîrziu la covoare, se găsea din abundență la o populație a cărei principală ocupație era oieritul. Cînepa, cultivată « între iazuri » — un teren mai umed — a avut o largă întrebuițare în trecut. Datorită trăinicieii, ea servea la confecționarea celor mai diferite articole de uz personal, casnic și gospodăresc. Țesăturile destinate înfrumusețării interiorului foloseau bumbacul pentru părțile expuse și cînepa pentru cele ascunse. Culmile, dintre care multe mai vechi de un secol, sînt « suveicate » (dungate) cu cînepă. « Pentru economie » — cum spunea o bătrînă — se intercalau în țesătura albă de bumbac, cumpărat de la « boldă » (prăvălie), dungi de cînepă, care lungeau țesătura și nu costau bani.

În Cacova și Sibiel nu se întrebuițеază firul de aur la țesăturile destinate podoabei de interior. Dar în celelalte sate din Mărginime, el formează însăși țesătura la motivele « grebla » sau « treptele » și alternează cu arniciul colorat. Alteori, el formează dungi foarte subțiri. Utilizat cu parcimonie, acest fir, somptuos prin însăși natura sa, nu strică echilibrul decorativ al țesăturii, care continuă să-și mențină vechile sale caractere de măsură, sobrietate și discreție, caracteristice regiunii.

Cromatică. — Rubiniu, vînat, vînat închis, verde-măsliniu, roșu de purpură, mov, sînt culorile vechilor « ciupage » și « pumnași », broderiile de la gîtul și mînecele iilor bătrînești, a celor mai vechi batiste de nuntă și a primelor covoare. Le regăsim în punctele colorate de la alesăturile « cu acoiul » de mai tîrziu. Este evident că aceste culori au fost obținute din coloranții

vegetali extrași din flora caracteristică regiunii. Dintre ele, roșul-mov și vînătul țesăturii de săculețe din Sibiel mai sînt preparate și astăzi, după vechile rețete.

Istoricii de artă populară au relevat de mult că culoarea obținută din vopsele sintetice e țipătoare și crudă. La această constatare se poate adăuga înstrăinarea și în regiunea Sibiului de cromatica și de motivele tradiționale. Scoarțele care reproduc motive din albume și utilizează vopsele de anilină sînt cu totul inferioare vechilor țesături.

Noul interior. Elemente vechi, realizări noi.— La casele de piatră, care înlocuiesc treptat casele de bîrne, și chiar și la cele de bîrne care se transformă înăuntru după modelul celor dintîi, vechiul aranjament nu se mai potrivește. Tavanul înălțat și tencuit, geamurile și ușile mărite și pereții zugrăviți, cer un aranjament nou.

Vechea cameră de paradă își pierde caracterul și destinația. Ornamentele de altădată, legate de tavanul cu grinzi aparente, dispar. Chindeele de grinzi n-ar mai fi decît pete colorate, iar masa de culme, o țesătură stingheră. Fără să fie locuită în mod obișnuit, camera e amenajată pentru a putea primi totuși, ocazional, oaspeți sau pentru a servi unor membri de familie, care nu trăiesc permanent în sat.

Mobila capătă un caracter practic și tinde să reproducă modelele de la oraș. Pentru a putea fi încălzită, camera e prevăzută cu o sobă. Patul încetează de a mai fi un depozit de țesături și de haine, care trec în dulap sau în lăzi. Masa e așezată în mijlocul camerei și e înconjurată de scaune.

Dar țesăturile care îmbracă mobila continuă să fie lucrate în casă. Cuvertura de pat, păretarul de deasupra, fața de masă, draperiile de la geam, sînt din stofă din patru ițe, vopsită în culori închise și brodată cu flori.

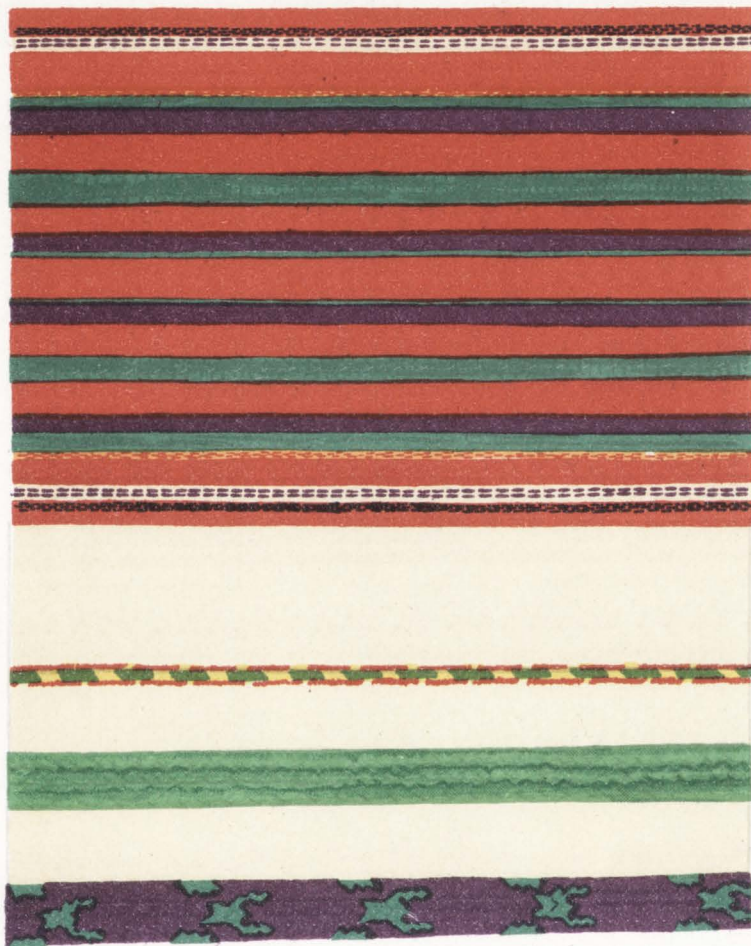
În noul interior, multe din țesăturile aparținînd vechilor ansambluri își găsesc întrebuințare. Ștergarele de grindă încadrează oglinzi, icoane, fotografii, sau sînt așezate pe mese. Din culmi vechi se fac fețe de masă. Ele împodobesc mobilierul din ce în ce mai variat și mai bogat al interiorului, care pune accentul pe confort. În satul Cacova, chindeele sînt frecvent suspendate pe polițele de colț.

Motivul « cîrligele » e brodat pe noile merindețe, confecționate dintr-o țesătură de bumbac mai rară, ca « pînza de casă » de dincoace de munți. Cacova a adoptat elemente din cromatica țesăturilor din Gura Rîului, cu care se potrivește în gust. Ea repetă în negru pe alb, cu mici puncte colorate din « coton perlé », toate vechile alesături. Pe lîngă covoarele de pat și păretelele din stofă de lînă, ornate cu buchete de flori, executate din broderie și terminate cu dantelă din lînă, din ce în ce mai răspîndite, întîlnim încă garnituri pentru masă și pat care utilizează vechi elemente decorative. Motivele de năvădeală, « cahalele » și « ochișorii », se țes din lînă și bumbac în două culori. Dar cele mai frumoase garnituri folosesc motivul de alesătură « frunzele », caracteristic Galeșului. Pe fondul vînat închis, sau vișiniu, se succed culorile alb, negru, galben auriu și verde.

În cadrul concursurilor regionale, fetele din echipa de dansuri românești a comunei Sibiel au purtat, în jocul « călușeilor », catrințe vinete, care nu se mai întrebuințează azi decît foarte rar și numai la copii.

« Decorativa », secția Săliște, brodează pe cordoane de piele, în tehnica întrebuințată la chimire, motivele populare de pe straițe.

La cooperativa de țesături din aceeași localitate se țes în războaie verticale scoarțe de lînă pe urzeală de bumbac, numite « cerguțe ardelenesti ».



Brîu, legătoare și baiere de catrințe din Sibiel.

Dungi de lină albă alternează cu motive colorate, ca la mesele de culme. Motivul «merişoarele», corespunzător, «roatei învăluite», realizează în scoarţă un ornament caracteristic vălenesc de alesătură «cu acoiul», relieful fiind sugerat de diferenţele de tonuri. Motivul «nunta la Sălişte» reproduce şi el în scoarţă, motive de broderie de pe vechile altiţe. Aceleaşi motive, lucrate pe marchizet, împodobesc rochiţe pentru copii.

Concluzie. — Studiul ţesăturilor româneşti din vechiul Scaun al Sălişteii e plin de interes pentru cercetător. Ciupagul colorat, pe care îl mai întâlnim uneori aplicat şi astăzi pe ii, nu mai apare ca o curiozitate coloristică într-un ansamblu negru cu alb, dacă-l legăm de vechea cromatică regională policromă. De asemenea, dublul acoperământ de masă nu mai pare iraţional, dacă e raportat la spiritul tradiţional regional, care menţine, în cadrul aceleiaşi aranjament, două ţesături apărute la intervale deosebite.

Originea practică a ţesăturilor de podoabă e incontestabilă. Ea porneşte din dorinţa de înfrumuseţare a unei ţesături cu caracter practic. Dintre ele, menţionez desagii şi săculeţele, sacii de transport de largă întrebuinţare în regiune, ţesuţi în diferite combinaţii de pătrate, şi chingile de cai, frumos alese şi variat colorate. Deşi ele prezintă interes din punct de vedere estetic, accentul e pus pe valoarea lor practică. Primele trebuie să fie cât mai călduroase, iar chingile cât mai solide, pentru fixarea şei pe cal.

La săculeţul din unele sate, decoraţia începe să preocupe ţesătoarea, cu toate că el continuă să servească la transport. Devenind accesoriu la costum, se desparte de «săculeţul de lucru», întrebuinţând altă materie primă şi adăugând vârgi şi motive din alesături.

La faţa de masă de purtare, ţesută din cînepă sau din bumbac suveicat cu cînepă, dungile colorate sînt foarte înguste şi rare. În funcţie de aşezarea feţei pe masă, ele se grupează şi se largesc la capetele care cad în falduri; alesături diferite realizează motive complicate şi ţesătura astfel împodobită, aşezată în «camera de paradă», capătă caracter ornamental. Această ţesătură întinsă sus, sub grindă, e «masa de culme», care apare complet separată de prima sa utilizare de ordin practic, nemaiîndeplinind decît o funcţie decorativă.

De asemenea, ştergarul, cu precisă destinaţie, se termină la un capăt cu dungi simple colorate, care servesc la stabilirea lungimii încă din războiul de ţesut şi la înfrumuseţarea sa. În momentul în care capetele ornate se largesc şi au dimensiunea spaţiului pe care trebuie să-l umple între grinzi, sau cînd în îndeplinirea aceleiaşi funcţii ornamentale are un capăt ţesut pe dos, caracterul său decorativ este evident. În forma chindeului, el apare ca o ţesătură pur ornamentală.

Neblejnicul şi chindeul de moartă sînt ţesături fără nici o întrebuinţare practică.

Între batista obişnuită cu marginile festonate sau tivite şi batista de ginere, brodată uneori complet, cu motive colorate, din mătase şi fir de aur, mărginită cu o dantelă lată, prinsă la gît ca un jabou, este aceeaşi distanţă ca între o ţesătură de utilitate practică şi alta pur ornamentală. Ea nu are decît numele şi dimensiunea care mai amintesc calităţile caracteristice întrebuinţării sale iniţiale.

La aceste ţesături, ceea ce predomină este ornamentul. El se măreşte, se complică, se îndeseşte, devine unica preocupare. Scopul lucrătoarei este să dea ţesături cât mai frumoase, cu modele şi culori cât mai potrivite. Ceea ce interesează este frumuseţea, criteriul de apreciere e pur estetic.

Unitatea motivului ornamental este evidentă. Aceleași motive se reproduc pe toate țesăturile: pe fondul alb de bumbac al mesei de culme, pe roșul chindeului, pe țesătura ușor ivorie a straiței sau săculețului. Ales în vechea cromatică regională, motivul e mărit la covoarele de lână de pat, redus la dimensiuni milimetrice și lucrat din fir de aur pe postavul negru și fin al șurțelor și, în sfârșit, brodat ca pe chimirele bărbățești cu șuvițe înguste de piele colorată, pe pielea brună a cordoanelor.

Varietatea o dă materia primă întrebuințată, cromatica legată de ea, raportul de dimensiuni dintre vârgi și motive și tehnica. De obicei, motivul apare central, într-un grup de vârgi care brăzdează țesătura în sensul bătelii. Mai rar, el formează desenul în linii drepte și oblice care se încrucișează (Pl. VII).

Prin mijloace simple s-a obținut variația care, deși nu este o trăsătură caracteristică a acestor țesături, e destul de accentuată pentru a le evita monotonia.

În această lucrare, ornamentul nu a fost tratat singur, izolat, ci a fost legat de *tehnica întrebuințată* în execuția sa și de *funcția ornamentală* pe care o îndeplinește țesătura.

Desigur, pentru realizarea ornamentului, tehnica legată de unealtă și de materia întrebuințată este determinantă. În capitolul *Tehnică și ornament* am studiat, în cadrul posibilităților pe care le oferă războiul de țesut, întrebuințarea unei tehnici variate, căreia îi corespund motive ornamentale caracteristice. În zona cercetată, această decorație prezintă un interes deosebit, fiind singura întrebuințată pînă la primul război mondial la decorarea țesăturilor de podoabă a interiorului. Cele mai frumoase și mai bogate motive sînt realizate în alesătura «cu acoiul», care ajunge la o deosebită perfecțiune.

Mai puțin reușite sînt motivele realizate «între degete». Deși tehnica e cea întrebuințată la scoarțele românești, care permite realizarea unor modele ori cît de complicate, mîrgineanca se mulțumește să repete în culori variate, numai trei motive geometrice, extrem de simple, pe care le îngrădește cu vârgi — fără ca tehnica să-i ceară aceasta — ca la alesăturile amintite mai sus.

Față de vechimea, variația și bogăția alesăturilor, *broderia*, mijloc important de decorare a țesăturilor, care apare la țesăturile de interior după primul război mondial, nu este nici frumoasă, nici caracteristică. Atunci însă, cînd este întrebuințată la decorarea costumului, ea realizează motive de o finețe și o frumusețe extraordinară, ridicînd probleme de tehnică și de cromatică, legate de evoluția costumului.

Am relevat realizarea unor produse de *croșet*, fără ca această sculă să fie folosită. Colții de la vechile săculețe sînt lucrați cu acul, în motive mici, delicate. De asemenea, «balții» desagiilor sînt împlețiți cu degetele. Este cea mai veche dantelă și cea mai veche împletitură pe care am întîlnit-o în regiune.

Țesăturile au fost studiate după *funcția ornamentală* pe care o îndeplinesc, așezarea ornamentelor fiind condiționată de ea. Apariția, menținerea și dispariția unei țesături au fost privite nu ca fenomene întîmplătoare, ci legate de elemente precise, care le determină existența. De pe această poziție s-a putut explica transformarea unei țesături într-alta, îndeplinind aceeași funcție, fiindcă am legat schimbarea tehnicii de funcția decorativă, îndeplinită de țesătură în interior.

A)



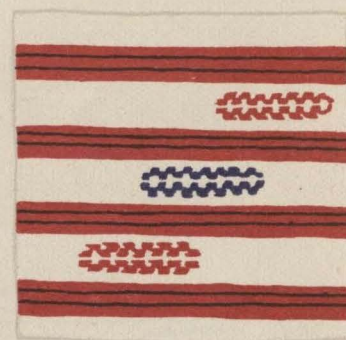
B)



a)

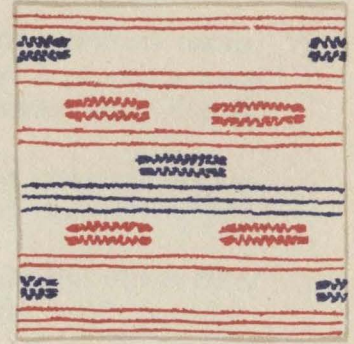
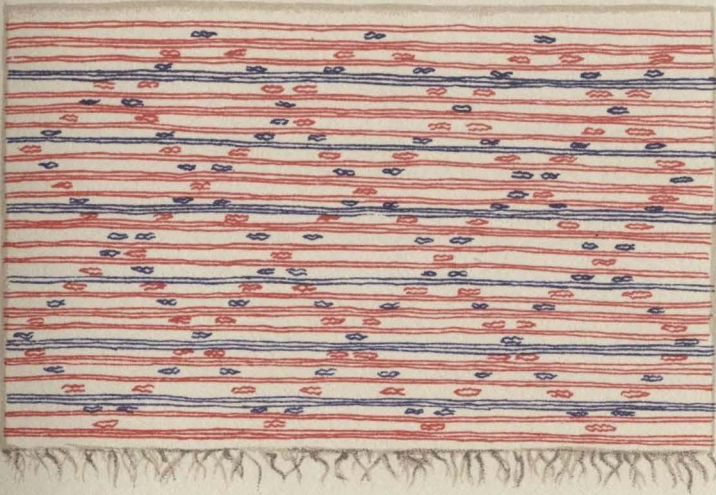


b)



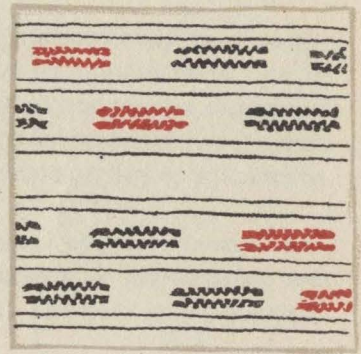
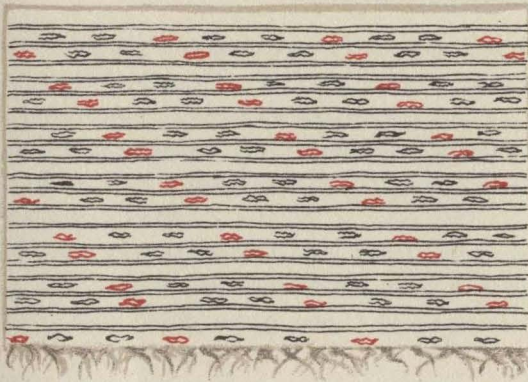
Țesături împodobite cu «toiegașe»
a—b) «Toiegașe» în mărime naturală;
A—B) cu aplicațiile lor.

C)



c)

D)



d)

Țesături împodobite cu «toiegașe»
c—d) «Toiegașe» în mărime naturală ;
C—D) cu aplicațiile lor.

Am văzut cum spiritul economic al mărginenilor, discreția atitudinii lor, simțul deosebit al măsurii, sînt trăsături caracteristice populației din zona de care ne-am ocupat și se oglindesc în aceste elemente de cultură materială.

Familia, care trăia de cele mai multe ori împărțită, «oamenii» și «feciorii» fiind plecați departe, păstra cu strictețe formele de viață tradiționale. În organizarea interiorului se mențin țesături vechi fără utilitate, în virtutea tradiției. De asemenea, aranjamentele sînt limitate la un număr de țesături peste care nu se poate trece. Deși o anumită tehnică întrebuințată aci ar permite libera desfășurare a fanteziei țesătoarei, motivele extrem de simple, străjuite de linii, se înșiră în vârgile tradiționale.

Variația e permisă în limite bine precizate, fantezia e limitată numai la schimbarea culorii aceluiași motiv, cu toate că tehnica i-ar fi permis aceeași mișcare de eliberare creatoare, pe care o realizează țesătorea din Oltenia, Banat și Maramureș.

Incorporate în interiorul care, dacă prezintă unele variante locale, apare perfect unitar, țesăturile se înfățișează în ansambluri decorative, prezentînd curba evolutivă a unor realizări estetice complete.

Aceste constatări ne îndreptățesc să considerăm țesăturile din vechiul Scaun al Săliștei printre cele mai frumoase realizări ale artei populare românești.

РУМЫНСКИЕ НАРОДНЫЕ ТКАНИ В ОКРЕСТНЫХ СЕЛАХ СЭЛИШТЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Румынские народные ткани окрестных сел Сэлиште поражают богатством колорита и красотой мотивов. Они разделены в зависимости от их орнаментики на 4 больших категории. Наиболее значительными с эстетической точки зрения являются ткани, предназначенные для убранства интерьеров. Они представлены декоративными ансамблями и образуют однородную единицу; окончательная форма придается им на ткацком станке.

Ткани, предназначенные для домашнего обихода, должны соответствовать интерьеру и некоторым архитектурным признакам помещения, а также типу его мебелировки. Они интересны тем, что отражают занятия, ресурсы и жизненный уровень в Мэрджиниме.

Ткани, предназначенные для одежды, анализировались в зависимости от эволюции костюма, окраски и мотивов орнамента.

Особый интерес представляют ткани, связанные с культом, традициями и обычаями как своими характерными чертами в зависимости от обрядов, для которых они предназначались, так и внесением светского элемента в церковный обиход.

Ткани, принадлежащие к этим 4 категориям, выработанные на ткацком станке, обладают смелыми комбинациями региональной расцветки, сочетающимися и с мотивами, заимствованными из альбомов и из современной орнаментации. Автор пытается объяснить их развитие в зависимости от примененной техники и характерных черт населения этой области.

Ткани окрестных сел Сэлиште, органически связанные с материальными условиями жителей, считаются наивысшим достижением румынского народного искусства.

LES TISSUS POPULAIRES ROUMAINS DES VILLAGES DES ENVIRONS DE SĂLIȘTE

(RÉSUMÉ)

Les tissus populaires roumains des villages appartenant à l'antique siège (en roumain *scaun*) de Săliște attirent l'attention par la richesse du coloris et la beauté des motifs. Divisés, selon leur destination, en quatre grandes catégories, ils sont étudiés en fonction de leur rôle ornemental. Les plus remarquables de ces tissus, du point de vue esthétique, sont ceux destinés à la décoration intérieure du logis. Ils constituent des ensembles décoratifs et forment une unité homogène. Leur forme définitive est déjà fixée sur le métier à tisser. Se rattachant à l'intérieur qu'ils décorent, ils s'adaptent à certains des caractères architecturaux de cet intérieur ainsi qu'à la nature du mobilier.

Les tissus destinés aux usages domestiques offrent de l'intérêt, du fait qu'ils reflètent les occupations, les ressources et le niveau de vie des gens de l'ancienne région de frontière.

Ceux destinés au vêtement ont été étudiés en fonction de l'évolution du costume, ainsi que du point de vue du coloris et des motifs ornementaux.

Les tissus qui se rattachent au culte, aux traditions et aux coutumes sont particulièrement intéressants, du fait qu'on y retrouve certains arrangements d'inspiration profane, adaptés aux édifices religieux, ainsi que par le caractère spécifique des tissus destinés à certaines cérémonies.

Les tissus de toutes ces catégories ont réalisé, sur le métier, d'audacieuses combinaisons chromatiques régionales qui, mêlées de motifs empruntés aux albums de motifs populaires, se retrouvent dans les ornements de date récente. L'auteur tente de les expliquer par la technique utilisée et par les caractères propres à la population de cette contrée.

Les tissus des villages de l'ancien siège de Săliște, se rattachant organiquement aux conditions d'existence spécifiques de cette population, comptent parmi les plus belles réalisations de l'art populaire roumain.

CAUZELE DEOSEBIRILOR DINTRE PORTUL MOCANILOR ȘI CEL AL BUCIUMANILOR DIN MUNȚII TRASCĂULUI (CARPAȚII APUSENI)

de NICOLAE DUNĂRE *

Mocănimea Munților Apuseni în sens larg cuprinde acele așezări omenești din nord-estul și sud-estul Carpaților Apuseni situate sub munte și, pe alocuri, chiar pe înălțimi ¹. Printre localitățile mocănești aflate «sub munte» sînt: Fildurile, Someșu Cald, Someșu Rece, Muntele Rece, Rîșca, Mărgău, Călata, Călățele, Răchițele, Săcuiu, Valea Drăganului, Lunca Vișagului etc. din depresiunea Huedinului, și Lupșa, Valea Lupșei, Brăzești, Muncel, Sălcuia etc. din depresiunea Arieșului. Printre localitățile mocănești situate «pe înălțimi» sînt: Măguri, Mărișel etc. din munții Gilăului, Vișagu, Rogojel, Traniș etc. din munții Vlădesei, Mogoș, Ponor, Rîmeți, Întregalde etc. din munții Trascăului și Valea Dosului, Trîmpoiele, Micești, Tăuți, Găureni, Poieni, Prisaca, Feneș etc. din zona Ampoiului. Mocanii alcătuiesc o populație care secole de-a rîndul s-a ocupat mai mult cu păstoritul și mai puțin cu meșteșugurile, spre deosebire de moți, care sînt specialiști în prelucrarea lemnului sau în minerit. Diferitele grupe de mocani, amintite mai sus, de la Întregalde și pînă la Negreni, prezintă în general același port, de obicei mai simplu decît al moților și, cu atît mai mult, decît al ramurei moțești a buciumanilor.

În cercetarea cauzelor care au dus la deosebiriile dintre portul mocanilor și cel al buciumanilor din Carpații Apuseni, ne referim numai la Mocănimea din Munții Trascăului ², aflată în strînsă vecinătate cu Buciumănimea (vezi harta la p. 78). Mocănimea munților Trascăului este o zonă care a rămas, în mare măsură, pînă astăzi la o economie pastoral-agricolă de munte, cu toată vecinătatea cu zona minieră a buciumanilor. Ea cuprinde localitățile: Mogoș (Mămăligani, Miclești, Birlești, Valea Barnei, Cojocani), Geoagiu (Valea Geoagiului, Dealu Geoagiului, Tecsești), Ponor, Rîmeți (Valea Inzelului, Brădești, Valea Poienii, Cheia Rîmețului, Olteni), Întregalde

* Comunicare ținută în sesiunea generală a Academiei R.P.R. din ianuarie 1957.

¹ MOLDOVĂN G., *Alsófehér vármegye román népe* (Poporul român din județul Alba de Jos). Cap. III din vol. *Alsófehér vármegye néprajza* (Etnografia județului Alba de Jos), Aiud, 1899, p. 779–780, 858–859; PAPAHAĞI T., *Cercetări în munții Apuseni*, «Grai și suflet», București, 1925, II, fasc. 1, p. 23–24.

² FRÎNCU T. și G. CANDREA, *Românii din Munții Apuseni (moții)*, București, 1888, p. 17–26, și MOLDOVAN S., *Zărandul și Munții Apuseni ai Transilvaniei*, Sibiu, 1898, p. 243–255.

(Miclești, Valea Gâlzii, Valea Cormorilor), Lupșa (Geamăna, Lupșa) și Sălcuța (de Jos și de Sus). Aceasta din urmă, fiind un centru de târguri de țară¹, situat între munți și luncă, și datorită avântului excepțional al comerțului cu produse pastorale — îndeosebi la târgul mieilor din primăvară și la cel al oilor din toamnă — s-a resimțit în ce privește portul de o profundă înrîurire a portului moșesc mai bogat din Valea Arieșului.

Spre deosebire de Mocănime, *Buciumănimea* este o zonă caracterizată printr-un vechi și intens minerit de aur, argint și alte metale. Ea cuprinde șase localități: Bucium-Poieni, situat în preajma localităților Mogoș-Miclești și Întregalde; Bucium-Muntari, așezat lângă Mogoș-Mămăligani și lângă centrul minier Roșia Montana; Bucium-Sasa și Bucium-Izbita, aflate în mijlocul acestui grup de așezări; Bucium-Sat, în apropiere de Abrud, și Bucium-Cerbu, în vecinătatea satului După Piatră din Zărand și a târgului Zlatna din valea Ampoiului.

Aceste două zone vecine au făcut parte vreme îndelungată din comitatul Alba². Astăzi ele sînt cuprinse — în cea mai mare parte — în raionul Cîmpeni din regiunea Cluj, cu excepția cîtorva localități mocănești care fac parte din raionul Alba, regiunea Hunedoara³. Dacă din punct de vedere al reliefului — deopotrivă de muntos — alcătuiesc o unitate geografică, în schimb în funcție de modul de obținere al mijloacelor de trai, de resursele economice locale și de evoluția relațiilor sociale, aceste zone au parcurs o dezvoltare istorică diferită, care s-a reflectat și în deosebirile evidente din portul popular. Pe lângă condițiile economice și culturale din cuprinsul zonelor respective, portul dezvoltat pe teritoriul acestora a înregistrat ori a transmis unele înrîuriri ca urmare a legăturilor cu centre și zone vecine diferite: satele buciumane mai ales cu Abrudul, Zlatna și Bradul, dar și cu zona Sibiului; satele mocănești îndeosebi cu Aiudul, Cîmpenii, Teiușul, Baia de Arieș, Trascăul și Alba Iulia.

Pînă în zilele noastre portul mocanilor din munții Trascăului, ca și al celor din restul Carpaților Apuseni, este confecționat în cea mai mare parte din produse ale industriei casnice: țundra sau sumanul, cioarecii, colțunii sînt făcute din pănură, obielele («învelitorile») din pănură sau pînză, izmenele, cămașa, poalele din pînză, opregele și zadiile femeiești din țesătură de lînă, căciula, pieptarul și cojocul din blană de miel sau de oaie, opincile din piele de porc sau de vită etc. În schimb, încă de acum două veacuri, și anume din sec. al XVIII-lea, portul buciumanilor se diferențiază ca un port bogat, strălucitor, fiind confecționat în cea mai mare măsură din materiale de fabrică — de obicei mătăsuri și stofe — ori din țesături lucrate cu fire textile din comerț (bumbac, arnici, misir, fir de aur sau argint, lînică).

Pentru relevarea deosebirilor dintre portul mocanilor și cel al buciumanilor schițăm structura acestor două porturi românești la sfîrșitul veacului precedent și la începutul celui actual.

Portul mocanilor din munții Trascăului este simplu, lucrat în cea mai mare parte prin mijloacele oferite de industria casnică și de păstorit. Bărbații poartă căciulă din blană de miel dreaptă și ascuțită sau pălărie neagră de mărime mijlocie, cu borurile răsfrînte în sus. Cămașa lungă pînă peste șolduri, confecționată mai ales din pînză de casă, este purtată peste cioareci, încinsă

¹ HERBAY A., 'Tîrgurile' din bîsînul Arieșului, «Revista geografică», București, 1946; III, 1—3, p. 113, 116, 118, 119.

² MOLDOVĂN G., op. cit.; I. TÓTH Z., Mișcările țărănești din Munții Apuseni pînă la 1848, București, 1955, harta.

³ Comuna Întregalde, cu satele Miclești, Valea Gâlzii și Valea Cormorilor.

cu un chimir lat. Pe dedesubt îmbracă izmene din pînă de cînepă, iar pe deasupra cioareci din pănură albă de casă, croiți simplu și lipsiți de împodobirile prezente la cioarecii buciumanilor. La sărbători, peste chimir poartă un pieptar înfundat lucrat din piele de miel, de asemenea mai puțin decorat decît pieptarul purtat de buciumani. În picioare, peste cioareci, încălță colțuni din pănură, precum și învelitori (obiile) albe țesute din lînă și opinci cu gurgui de mărime mijlocie, frumos îngurzite și legate cu nojițe dese. Iarna



Fig. 1. — Port mocănesc de bărbat (Mogoș-Mămăligani).



Fig. 2. — Port mocănesc de bărbat (Mogoș-Miclești).

adaugă țundra albă din aceeași pănură ca și cioarecii, croită scurt și cu clini la subsuori. La drum nu le lipsește niciodată straița, țesută din lînă și decorată cu vîrste din urzeală și băteală. La bărbații mocani s-a mai întîlnit vechea pieptănătură cu « chică » sau « cioc ». Informațiile de pe teren sînt întregite de unele descrieri de la sfîrșitul veacului trecut ¹ și îndeosebi de o serie de opere de artă ² din vremea răscoalei de la 1784—1785. O variantă a acestei împletituri era cu o singură chică, împletită într-o parte și adusă peste umăr; alta, cu două cozi, împletite pe după urechi. După această modă a urmat pieptănătura cu părul retezat rotund pe gît și pe frunte. O notă ce diferențiază

¹ MOLDOVAN S., *op. cit.*, p. 251 și urm.

² BEU O., *Răscoala lui Horia în arta epocii*, București, 1935, planșele XII-XIV, XXIV, XXXIV, XLVII, XLVIII, LIII.



Fig. 3. — Port mocănesc de copil
(Întregalde).

profund portul bărbaților mocani de al celor buciumani o formează cămașa cu barburi, unul în față și altul în spate, și cu cite un clin în părți.

Femeia din Mocănime, pînă pe la sfîrșitul sec. al XIX-lea, avea un port cu multe particularități față de cel al buciumanelor. Nevestele se acopereau cu o « pro-poadă » lungă, țesută în casă cu dungi din arnici la capete. Din sec. al XIX-lea această piesă este înlocuită cu o « cîrpă » de dimensiunile unui ștergar, decorată la capete în cusătura « cîrpește » (tehnica holbein și la un fir) cu lîniță de culoare neagră ori verde închis. Un interes deosebit prezintă cămașa lungă (prinsă de poale), deschisă în față și prevăzută cu cheutori din cînepă răsucită la piesele de purtare sau din arnici la piesele pentru sărbători. Se caracterizează prin decorarea cu ajutorul cusăturii pe muchia cutoilor, cu arnici roșu, la brățările fodorilor și gîtului, precum și printr-un rînd de broderie transversală peste cot, în partea supe-

rioară a gulerului și la marginea fodorului. Pe la 1880—1890 începe a fi desprinsă de poale, dar prezintă aceleași caractere morfologice și ornamentale, care o deosebesc de cămașa buciumanelor. Tot astfel se diferențiază prin opregul din față, țesut din lînă neagră și alcătuit din două foi. În schimb, se aseamănă cu portul buciumanelor prin zadia dindărăt cu vîstre colorate, comună de altfel și Țării Moșilor, Țării Zărandului și Văii Ampoiului. Țundra, colțunii, învelitorile, opincile, straița, pieptarul purtate de mocance sînt asemenea celor din portul bărbaților. Încă o notă deosebitoare o constituie cioarecul femeiesc, de forma unui ciorap lung, croit dintr-o bucată de pănură din care se formează tureasca și dintr-un pătrat care alcătuiește căputa, prinsă în față într-o despicătură a turecii. Opinca mocănească se caracterizează prin gurgoiul lateral, înalt și îndoit, spre deosebire de vechea opinca buciumānească cu gurgoiul înalt și creț. Pe scurt, portul mocănesc se dovedește a fi prin excelență rezultatul mijloacelor de trai specific pastorale.

Portul buciumanilor se caracterizează printr-o rară eleganță, bogăție și strălucire¹. El s-a diferențiat în cursul veacului al XVIII-lea, în condiții sociale și economice specifice. Acest costum constituie, în primul rînd, expresia superiorității economice a locuitorilor celor șase așezări vestite de mineri², dezvoltîndu-se în legătură cu portul celorlalte centre miniere, Bradul și mai ales Zlatna. Portul bărbătesc reține unele influențe de la uniforme militare austro-ungare. El se compune din pălărie neagră de fetru sau de mătase, cămașă, cioareci, chimir, pieptar din blană de oaie, laibăr alb de pînză și căput. Se deosebește radical de mocani prin portul pălăriei împodobite cu un șiret (« boritaș ») din fir de aur, altădată mai lat apoi mai îngust; prin cămașa scurtă, din jolj, cu pieptul și pumnarii brodați, purtată în cioareci; prin

¹ MOLDOVAN S., op. cit., p. 70—71.

² FRÎNCU T. și G. CANDREA, op. cit., planșa dintre p. 34 și 35; MOLDOVAN G., op. cit., planșa IV.

croiul « unguresc » (militar) și decorații cu șnur negru la cioareci; prin lai-bărul « unguresc » confecționat din pînză de bumbac țesută la Abrud, cusut de croitorese. În locul ținerei, poartă căput cumpărat de la Abrud, o haină groasă din postav, cu croială orășenească, avînd gulerul și căptușeala din blană de miel. Pieptarul înfundat este mult mai bogat ornamentat decît la mocani. În sfîrșit, buciumanii se caracterizează prin portul cizmelor.

Portul femeilor buciumane se compune din cămașă și poale, șorț de mătase dinainte și zadie la spate, brîu tricolor, două pieptare suprapuse, jachetă de oraș. Pe cap se învelesc cu o năframă. Drept încălțăminte au purtat cizme, iar ulterior ghetе și pantofi. La acestea se adaugă anumite podoabe bogate: cercei și coliere din aur. Cămașa buciumănească se deosebește de cea mocănească întrucît este desprinsă de poale, este confecționată din material costisitor (joli, mol-batist, grenadine), este croită cu mînele foarte largi, iar cusătura pe muchia cutelor — ca și celelalte broderii — este executată numai cu arnici negru, cu o rară finețe și meticulozitate. În locul poalelor din cînepă, drepte, buciumanele au poale lungi și largi, din același material scump ca și cămășile, purtînd două-trei perechi suprapuse. În locul vechiului opreg, poartă în față un șorț confecționat din mătase grea, atlas ori catifea, brodat cu ghirlande și buchete din fir sau mătase policromă, ceea ce împrumută o deosebită strălucire acestui port. O altă notă caracteristică ce se cuvine relevată o formează pieptarele buciumanelor; unul scurt foarte strîns pe trup și altul mai lung și mai larg, cu clinuri laterale, purtat pe deasupra primului, ambele decorate cu broderie compactă și fină din bumbăcel negru și cu ornamente din fir (« boritaș »).

Pe drept cuvînt portul buciumănesc era considerat, încă cu mult înainte de primul război mondial, ca cel mai frumos port românesc din ținutul Munților Apuseni, după cum rezultă și din comparația făcută în secolul trecut de T. Frîncu și G. Candrea. « Cel care asistă la un tîrg din Abrud nu se mai satură a privi: ici la o moață cu portul și tipul ei deosebit, colea la o zlătneană cu cizmele roșii și cu vîrfurile încîrligat spre picior și dincoale la o *buciumană cu portul ei elegant și luxos lucrat*. Asemenea contrast înfățișează și bărbații: moțul cu țintra lui scurtă și albă ca neaua, cu lai-bărul de postav vînat, cu cioarecii strîmți croiți pe picior și cusuți pe margini cu șiret negru, zlătneanul cu cizmele ca și ale muierii sale, cu deosebire numai că nu sînt roșii, și în fine *trufașul buciuman* cu cizmele sclipicioase de lac, cusute pe margini cu fir tricolor, cu pieptar scurt cusut cu mătase, cu pălărie mică rotundă de mătase și cu fir de aur împodobită ». Piese de port îmbrăcate de femeia din Bucium, confecționate din mătase, catifea, pînzeturi fine, brodate scump, au permis unor cercetători din veacul trecut să făurească o imagine de o rară plasticitate: « O adevărată podoabă a munților este femeia romînă de la Buciumani, lîngă Abrud. Înaltă, cu ochii ca mura, cu părul castaniu, cu obrazul rumen, cu buzele subțiri și trandafirii și cu dinții ca două șiruri de mîrgăritare, încît ea pare că e ruptă din lună cînd merge luna la tîrg la Abrud cu bărbatu-său, tot atît de frumos și de voinic ca și ea »¹.

Detaliile etnografice și artistice care oglindesc aceste deosebiri sînt înfățișate în alte lucrări².

¹ FRÎNCU T. și G. CANDREA, *op. cit.*, p. 35—36.

² Analiza acestor două porturi a fost făcută în: *Portul mocanilor și buciumanilor din Munții Apuseni* (în ms. la Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R.), *Portul buciumanilor și Portul mocanilor din Munții Trascăului*, lucrări în curs de apariție redactate de N. Dunăre și Marcela Focșa.

Cauzele pentru care locuitorii de aceeași naționalitate, trăind în bună parte în condițiile aceluiași mediu geografic și aflați în cea mai strânsă vecinătate, secole de-a rândul făcând parte din aceeași unitate administrativă, au ajuns la deosebiri radicale în ce privește îmbrăcămintea, încălțăminte și podoabele, trebuie căutate în condițiile materiale — economice și sociale — radical diferite.



Fig. 4. — Port mocănesc de femeie (Mogoș-Miclești).

În adevăr, populația Mocănimii s-a îndeletnicit veacuri de-a rândul cu păstoritul, oieritul și creșterea vitelor mari, cu agricultura de munte, cu lucrul la pădure și cu o serie de îndeletniciri primitive (culesul din natură, albinăritul etc.) Cultivarea pământului a fost întotdeauna o ramură de producție de o importanță secundară, economia pastorală alcătuind sursa principală de venituri. Dată fiind calitatea inferioară a solului, relieful neregulat al terenului și clima neprielnică, agricultura s-a menținut numai în strânsă legătură cu oieritul și creșterea vitelor, care i-au oferit bogate îngrășăminte naturale. O bună parte din plantele agricole sînt utilizate la rîndul lor ca nutreț pentru vite. În același timp nici păstoritul nu a luat o mare amploare, cu excepția celui din Sălcuia. Păstoritul mocanilor din munții Trascăului se deosebește de cel practicat în Mărginime, Țara Birsei și Dobrogea,

fiind mult mai redus¹, totodată aci neîntîlnindu-se un păstorit de tip transhumant, ci unul pendulator, adesea chiar numai local. Totuși lîna — deși de calitate inferioară — se găsește în mare cantitate. Pentru portul popular această împrejurare a avut ca rezultat pe de o parte prezența multor piese din lîna și pe de altă parte o împodobire și o îmbrăcămintă mai simplă, multă vreme chiar sărăcăcioasă.

Resursele de trai din această zonă fiind foarte reduse, exploatarea feudală și capitalistă a fost deosebit de apăsătoare pentru populația Mocănimii. Ca iobagi pastoral-agricoli, ca și locuitorii celorlalte « posesiuni românești » (*possessiones valachicales*), mocanii aveau de plătit în primul rînd darea oilor (*quingagesima ovium*), care consta din: o oaie cu miel și o mioară la 50 de oi. Aceasta se lua și din capre, porci, boi². De asemenea, plăteau dijmă

¹ FRÎNCU T. și G. CANDREA, *op. cit.*, p. 24; MOLDOVAN S., *op. cit.*, p. 250—251; MOLDOVĂN G., *op. cit.*, p. 780; HERBAY A. *op. cit.*, p. 16.

² DOBOȘI AL., *Dațul oilor*, București, 1937, p. 8—9, 22—24.

din miere de stupi, unt și blănuri de vulpe, jder, veveriță și alte animale sălbatice ¹.

În condițiile economiei și reliefului dat, tipul de așezare era cel al satelor cu gospodăriile dispersate pe mari întinderi, grupate ici-colo sub forma crîngurilor ². În asemenea împrejurări procesul de stimulare artistică în confecționarea pieselor de port — în împrejurările unei vieți de relativă izolare — se manifesta destul de încet. Observațiile unui cercetător de la



Fig. 5. — Port buciumănesc de femeie (Bucium-Cerbu).



Fig. 6. — Același, văzut din spate.

mijlocul secolului trecut oglindesc pe deplin această stare de lucruri. Casele se află « la distanțe de cîte două-patru ceasuri unele de altele... pe coastele muntelui », încît « dacă gospodarul se duce la vecin, trece cel puțin o jumătate de zi pînă se întoarce » ³.

De altfel, întreg felul de trai de atunci era neprielnic dezvoltării artistice a portului populației mocănești. La mijlocul sec. al XIX-lea, cele mai multe case erau acoperite cu paie. Locuința se compunea din tindă și camera de dormit. În tindă gătesc mîncare și locuiesc, tot aci fiind aduși în timpul iernii purceii, vițeii etc. Pentru a obține un ban, mocanul venea cu produse la tîrguri ⁴. Cercetările pe teren relevă creșterea continuă în ultimul veac

¹ DENSUȘIANU N., *Revoluțiunea lui Horia în Transilvania și Ungaria*, București, 1884, p. 82; PATIȚIA S.R., *Țara Țopilor*, Orăștie, 1912, p. 10.

² APOLZAN L., *Sate-crînguri din Munții Apuseni*, « Sociologie rominească », București, 1943, nr. 1-6, p. 149-159; idem, *Observații asupra ocupațiilor agricole în Munții Apuseni*, Alba-Iulia 1943-1945, vol. II, p. 286.

³ HAVASI (LUKÁCS) B., *Hazánk és Kulföld* (Patria noastră și străinătatea), 1866, I, p. 229, 230.

⁴ *Ibidem*.

a acestor schimburi economice între cele două zone¹. Mocanii din Mogoș și Întregalde nu lipsesc de la nici unul din târgurile săptămânale ori de țară care au loc la Bucium. Aci ei aduc produse lactate, păsări, ouă, zarzavaturi, lână, miei, oi, porci, vite, fân și chiar bucate procurate «de la țară»,



Fig. 7. — Port de bărbat buciuman pentru vară (Bucium-Muntari)..



Fig. 8. — Port de femeie buciumană (Bucium-Poieni).

din părțile Aiudului și Teiușului. Vechimea și intensitatea acestor raporturi au făcut să fie reflectate și în producțiile folclorice mocănești:

*Cînd m-ajunge dor de bani,
Trec dealul la Buciumani
Cu smîntînă și cu ouă,
Să mai fac o sută donă².*

Alte constatări, de la jumătatea sec. al XIX-lea, nu fac decît să confirme strînsa legătură între condițiile materiale și forma de prezentare a costumului. Astfel, se arată că țărani poartă «ciorapi de pănură țesuți în casă, peste care încălță opinci. . . apoi sumain lucrat tot din pănură, de croială dacică, căciulă

¹ HERBĂY A., op. cit., p. 1083 - 133.

² Strigătură culeasă din Mogoș-Birleşti.

țuguiată de miel... Peste mijloc sînt încinși cu un șerpar... Romîncele poartă catrințe țesute în culori și-și înfășoară capul... cu basmale albe »¹.

Foștii iobagi și jeleri pastoral-agricoli nu vor avea un trai material și cultural mai bun nici în cea mai mare parte din prima jumătate a secolului al XX-lea. Structura social-economică a societății din această vreme, criza economică din jurul anului 1930, precum și consecințele primului război mondial se răsfrîng și asupra vieții materiale a mocanilor. Multă vreme aceștia au sărăcit din cauza decăderii sursei lor principale de trai, și anume păstoritul și lemnăritul. Într-o lucrare din anul 1936 se face o caracterizare tipică a situației în condițiile epocii la care ne referim, relevîndu-se rămînerea în urmă a locuitorilor din Munții Apuseni și lipsa de grijă față de soarta acestora ².

În opoziție cu Mocănimea, satele buciumane au parcurs o dezvoltare istorică cu totul deosebită. Bogăția auriferă a subsolului formează din cele mai vechi timpuri, începînd chiar de la agatirși și daci ³, un permanent imbold pentru așezări omenești, în primul rînd legate de exploatarea subsolului. După minele de la Roșia din nord-vestul satului Bucium-Muntari, cele mai însemnate exploatări aurifere s-au aflat în raza satelor buciumane. Cercetările arheologice au descoperit aci urme de exploatări aurifere romane ⁴. Probabil că extracția aurului s-a continuat și în perioada migrației popoarelor. După venirea ungarilor, ținutul Abrudului (*Terra Obruth*) este menționat pentru întîia oară în anul 1201, într-un act de danie regală, iar în anul 1366 sînt amintite și satele din jur. Populația acestor sate era romînească. Populația orașelor Abrud și Roșia Montană era formată din coloniști germani cu privilegii și din masa iobagilor capitlului romano-catolic din Alba-Iulia, în care erau cuprinși locuitori romîni, mineri germani și orășeni unguri ⁵.

Modul de trai al populației era în strînsă legătură cu nivelul forțelor de producție și cu structura relațiilor de producție. Procedeele de extracție folosite la începutul erei noastre ⁶ s-au practicat aproape fără nici o schimbare pînă prin sec. al XVI-lea și al XVII-lea. De la această dată, șteampurile — trase pînă atunci de oameni sau de animale — încep să fie conduse cu ajutorul unei roți hidraulice, ca și morile de apă ⁷. Procedul spălatului nisipului aurifer s-a continuat, pe alocuri, pînă la naționalizarea minelor din anul 1948.

Un alt fapt care a dat impuls dezvoltării economice și culturale a zonei buciumane a fost emanciparea orașului Abrud de sub tutela seniorială, la sfîrșitul sec. al XV-lea. De atunci ia naștere și se dezvoltă o diferențiere economică și culturală între domeniul de mijloc (Abrud), care face un pas simțitor mai departe, și domeniile de sus (Cîmpeni) și de jos (Zlatna) ⁸, care rămîn în urmă — întîiul mai mult, al doilea mai puțin — din cauza stăpînirii feudale nemijlocite și întrucît aveau un teritoriu agricol-pastoral mai întins.

¹ HAVASI (LUKÁCS) B., *op. cit.*, p. 230.

² CIOMAC L.I. și V. POPA-NECȘA, *Munții Apuseni*, București, 1936, p. 258.

³ RUSU-ABRUDEANU I., *Aurul romînesc. Istoria lui din vechiine pînă astăzi*, București, 1933, p. 56—59, 65—67; I. TÓTH Z., *op. cit.*, p. 9.

⁴ Pe masivul Frasin și pe masivele Corabia-Vilcoi-Boteș. Cf. RUSU-ABRUDEANU I., *op. cit.*, p. 121—124.

⁵ I. TÓTH Z., *op. cit.*, p. 9, 10, 14.

⁶ RUSU-ABRUDEANU I., *Moșii*, București, 1928, p. 166—167; *idem*, *Aurul romînesc*, p. 119.

⁷ LAMBRECHT K., *A zűzómalom* (Steampul). «Bányászati és Kohászati Lapok» (Gazeta industriei miniere și metalurgice), 1914, II, p. 37—44.

⁸ I. TÓTH Z., *op. cit.*, p. 15—16.

O mare însemnătate etnografică are schimbarea survenită în structura populației orașelor Abrud, Zlatna etc. După cum arată istoricul I. Tóth Zoltán: «în cursul sec. al XV-lea, procesul de maghiarizare se poate observa și în orașele miniere din Munții Apuseni, ca și în alte orașe din Transilvania». Astfel, la Abrud, «în 1490 ungurii sînt deja în majoritate»¹. Locul germanilor ca agenți culturali ai procesului de urbanizare este luat de unguri.



Fig. 9. — Port de tînră nevastă mocană, dezvoltat sub influența portului buciumanesc (Mogoș-Bîrlești).



Fig. 10. Același port văzut din spate.

Abrudul fiind un oraș apărat de privilegii, puteau pătrunde cu ușurință aci numai cnejii romîni din satele din jur, germanizîndu-se ori maghiarizîndu-se. Unii din aceștia intrau în relație de căsătorie cu populația minieră germană și ungară. Alții se catolicizau și intrau în rîndurile nobilimii maghiare². Pătrunderea cnejilor romîni în Abrud și totodată păstrarea anumitor relații economice și de rudenie cu satele buciumane a oferit noi căi pentru transmiterea unor înrîuriri maghiare în arta populară buciumană și mai cu seamă în decorația cojoacelor și cioarecilor, care constituiau tot atîtea elemente de diferențiere față de portul Mocănimii, rămas în bună parte la forma sa veche.

Spre deosebire de satele mocănești, contribuția iobăgească a buciumanilor consta mai puțin în dijma din produse pastorale și vîntorești, cît mai ales din efectuarea robotei în strînsă legătură cu mineritul: tăierea lemnelor și arderea cărbunilor, transportul lemnului pentru mină și al minei etc.³ Cu toate că și aceste robote erau apăsătoare — cu timpul crescînd tot mai mult — totuși legăturile dintre minerul buciuman producător direct și proprietarul mijloacelor de producție sînt mai puțin directe

¹ I. Tóth Z., *op. cit.*

² *Ibidem*, p. 17

³ *Ibidem*, p. 18.

decît în cazul iobagilor agricoli. În ce privește producția, minerii țărani au relații directe cu statul. Între altele, această relativă libertate le-a permis buciumanilor să joace un rol de seamă în toate mișcările populare antif feudale și anticapitaliste ¹. Spre a evita exploatarea, o bună parte din buciumani preferă să practice mineritul pe treapta industriei meșteșugărești. Această cale le « asigură mai multă libertate » ², care s-a răsfîrînt — și de data aceasta — asupra felului de trai al locuitorilor din Bucium. Asupra dezvoltării economice și culturale a populației buciumane un mare rol l-a jucat schimbul de aur. Aci circulația monetară se ivește mai de timpuriu și într-o proporție mult superioară decît în Mocă-nime. O dată cu aceasta are loc și trecerea de la economia naturală la economia bănească, începînd cu sec. al XIV-lea și al XV-lea ³.

Germanii producției capitaliste apar în Munții Apuseni la sfîrșitul sec. al XVIII-lea ⁴. În opoziție cu structura așezărilor mocănești, așezările buciumane — după cum rezultă și dintr-o descriere de la 1837 — relevă condițiile materiale superioare ale acestei populații.

« Mai multe biserici frumoase cu turnuri de toate categoriile, cu case și clădiri simpatice în felul lor, avînd aceeași cochetărie și construcție, care s-ar potrivi oriunde prin frumusețea lor, aranjate confortabil și cu rînduială domnească, plăcute la vedere » ... ⁵

Înseși producțiile folclorice locale de la începutul sec. al XIX-lea oglindesc dezvoltarea acestui mod de viață buciuman, arătîndu-l ca un rezultat al ocupației de miner :

O, cotranță, ce-ai gîndit?
Că multe cele ai înnoit
Cîte ziduri meuriși,
Cîte căși mai șindiliși,
Ba căși din nou ai făcut,
Și-ai dat bani cu împrumut,
Și pridvoare ai făcut...
Care case n-au avut



Fig. 11. — Port de fată buciumană (Bucium-Cerbu).

¹ NEAMȚU AL., *Participarea minerilor de pe domeniul Zlatnei la răscoala lui Horia*, « Studii », 1956, IX, 2-3, p. 45-54 etc.

² I. TÓTH Z., *op. cit.*, p. 235.

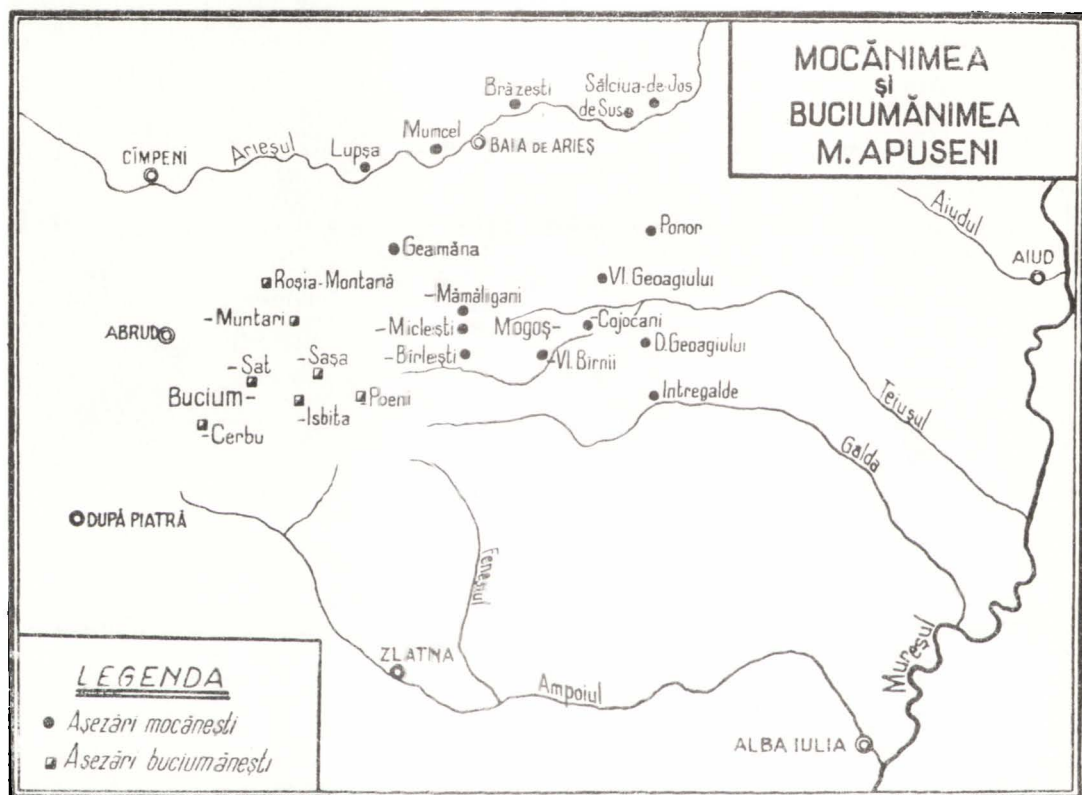
³ *Ibidem*, p. 20.

⁴ PRODAN D., *Date asupra mineritului Transilvaniei din preajma anului revoluționar 1848*, « Studii », 1950, III, p. 66; I. Tóth Z., *op. cit.*, p. 221.

⁵ I. TÓTH Z., *op. cit.*, p. 239.

Curte cu poartă-uu făcut,
 Și conie și grajd de boi
 Și-i mai fălos ca la noi...
 Mese, scaune, feștite [vopsite],
 Puști nemțești frumos făcute,
 Și pahare scumpe foarte,
 Și de alte cele toate...¹

Dezvoltarea rapidă a economiei capitaliste a determinat în același timp o dublă luptă de clasă, pe de o parte între producătorii direcți și proprietarii minelor, pe de altă parte între păturile țărănești antagoniste².



Mocănișea și Buciumănișea.

Urmările radicale ale practicării mineritului asupra modului de viață și culturii populare din Bucium au atras îndeosebi atenția cercetătorului Zs. Szentkirályi, în prima jumătate a sec. al XIX-lea. «Specificul mineritului e că și lucrul manual reclamă ceva mai mult decât o simplă îndemînare, apoi contactul zilnic care leagă între ei funcționarii superiori, controlorii, slujbașii inferiori și gospodarii, precum și muncile de îndeplinit prin strînsa lor conexiune produc efecte binefăcătoare; prin aceasta, destoinicia și spiritul

¹ HASDEU P. B., *Cîntec despre cotranță* (Petrufurdui, 1818), «Columna lui Traian», București, VIII (Serie nouă), 1878, t. II, p. 184—187. Cotranță = vină de aur.

² I. TÓTH Z., *op. cit.*, p. 135.

practic specific minerilor, însoțit de un anumit *tact economic*, se transmit locuitorilor de toate categoriile din localitățile miniere și explică motivul pentru care... locuitorii de ambele sexe dispun, *în comparație cu alte ținuturi...*, de o superioritate (de natură economică), în rânduile lor, pe care n-o atinge decât populația comunelor secuiești și săsești cu posesiuni libere ». Același autor relevă destoinicia, minunata dragoste pentru ordine și moralitate, confortul casnic și sociabilitatea gospodărilor mineri, istețimea și aspectul plăcut al locuitorilor, inventivitatea și spiritul lor practic¹. Aceste elemente s-au resimțit mult în ce privește direcția de dezvoltare a podoabelor, îmbrăcămintei și încălțămintei locuitorilor din Bucium. Cu un sfert de veac mai târziu, în anul 1866, un alt cunoscător al Carpaților Apuseni nota: « dar este cu atât mai arătos un locuitor cu stare de la Zlatna sau Bucium, cu cămașa lui atât de împodobită, cu hainele de stofă mai fină, cu pieptarul brodat, iar femeile cu catrințe de mătase, cu podoabe de aur și argint la gât și peste mijloc, cu degetele încărcate de inele, cu dantele și cu mătăsuri peste tot »³.

Această dezvoltare a portului este reflectată și în folclorul buciuman — ca și întregul mod de viață al acestor sate — în strînsă legătură cu mine-ritul de aur:

... Tu cotranță vestită,
La mulți oameni ai dat pită,
Și haine nouă ai făcut
La mulți care n-au avut...
Și haine de muselin
Să le faci voia deplin...
Toți capătă nu se lasă,
Fără haine bune acasă...
Și coloape [pălării] de mătase
Unde sînt bărbați în casă.
Bunde scurte foarte multe,
Toți au luat pe întrecute,
Și scurteică de mătase
La jupîneasa frumoasă
Chișchineu [năframă] de levantin...
Carele opinci cîrpea
Acum pîntenii bătea,
Și se-mbracă leghenește [feciorește],
Joacă și bea și trăiește³.

Condițiile materiale radical diferite între Buciumănice și Mocănice menținîndu-se pînă la sfîrșitul sec. al XIX-lea, portul specific buciumănesc și cel specific mocănesc au continuat să rămînă mult deosebite pînă în acest timp.

Abia la începutul sec. al XX-lea, dar mai ales în ultimele decenii, survin o serie de asemănări în portul celor două zone vecine, datorită împru-muturilor buciumănești în portul mocanilor.

¹ SZENTKIRÁLYI Zs., *Az erdélyi bányászati ismeretése nemzetgazdasági, Köz-és magánjogi tekintetben* (Considerații asupra mineritului din Transilvania din punct de vedere național și economic și din punct de vedere al dreptului public și privat), Cluj, 1841, p. 164.

² HAVASI (LUKÁCS) B., *op. cit.*, p. 230.

³ HASDEU P. B., *op. cit.*, p. 185—186. O variantă se întâlnește și la T. FRÎNCU și G. CANDREA, *op. cit.*, p. 35.

Încercînd o privire retrospectivă, evoluția portului popular în cele două zone etnografice comparate a parcurs trei principale etape, fiecare fiind determinată de condițiile social-economice specifice epocii respective.

În primele secole din orînduirea feudală existau forme etnografice comune în toate zonele Carpaților Apuseni, inclusiv în cuprinsul acestor două zone vecine. Portul se caracteriza neîndoielnic prin prezența cămășii lungi, a zadiilor în față și la spate în portul femeilor, sau a opincilor, cioarecilor, cămășii de cînepă în portul bărbaților, precum și în general a sumanului alb.

Perioada precapitalistă, mult mai timpurie în satele buciumane, și cu atît mai mult perioada capitalismului ascendent au determinat o diferențiere esențială între portul mocanilor și al buciumanilor. Diferențierea portului buciuman de vechiul port din jur s-a dezvoltat în funcție de schimbările survenite în modul de viață al minerilor buciumani, prin amploarea relațiilor cu pături sociale mai bogate sau mai culte, precum și ca urmare a intensificării procesului de urbanizare din aceste sate. Mocănimea, păstrînd vechiul mod de viață, rămînînd în mare măsură la resursele locale de trai înapoiate, a menținut în aceeași măsură vechiul port, modificîndu-l destul de lent.

În opoziție cu diferențierea produsă în această perioadă între portul popular al celor două zone, în perioada următoare a sfîrșitului orînduirii capitaliste și a începutului orînduirii socialiste are loc un proces de reunificare a portului. Această reunificare se manifestă mai întîi în portul de lucru, sub influența modului de obținere a mijloacelor de trai. În portul de sărbătoare apare dominantă tendința de a se adopta portul buciumănesc, nu numai în zonele Bucium și Mogoș, dar și în Zărând. Anumite similitudini cu portul din zona Zlatnei au înlesnit extinderea ariei portului buciumănesc. Reunificarea portului buciuman și mocănesc are loc pe noi baze materiale decît la începutul feudalismului, cînd domina economia naturală. Dezvoltarea industriei mineritului atrage într-o măsură crescîndă pe locuitorii Carpaților Apuseni, noile mijloace materiale permit adoptarea unui port de sărbătoare strălucitor și fac necesar un port de lucru din produse de fabrică. Reorganizarea cooperatistă a meșteșugurilor țărănești are de scop să faciliteze producerea în serie a unor piese de port specifice (cojoace, laibăre, cioareci, cizme etc.), iar organizarea comerțului produselor moțești oferă o sursă sporită de cîștig și celor necuprinși în rîndul muncitorilor mineri.

ПРИЧИНЫ РАЗЛИЧИЙ В КОСТЮМАХ МОКАНОВ И БУЧУМАНОВ ИЗ ГОР ТРАСКЭУЛУЙ (ЗАПАДНЫЕ КАРПАТЫ)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Области, населенные моканами и бучуманами, являются двумя соседними румынскими этнографическими зонами, расположенными в горах Траскэулуй. С точки зрения рельефа они образуют одну географическую единицу, но с точки зрения добывания средств к существованию и эволюции общественных связей, историко-этнографическое развитие этих зон различно. В то время как жители первой зоны в течение ряда веков занимались пастушеством, горным земледелием и лесным делом, жители второй зоны занимались золотым промыслом, а позже и ремеслами. Создавшиеся условия и общение с различными зонами обусловили явные различия в народных костюмах.

Костюм моканов большей частью простой и сделан из кустарных материалов, полученных от скотоводства. В мужской одежде рубашка, штаны, безрукавка,

сермяга, обувь и сумка имеют особые признаки. Длинная рубашка (с «*barburi*»), опоясанная широким поясом, носится сверх штанов. На штанах нет никаких украшений, а на безрукавке их мало. Сермяга, не встречающаяся в других зонах, сшита из грубой шерстяной ткани и имеет под мышками клинья. Моканы натягивают на ноги сверх штанов шерстяные чулки, опучи, а затем надевают ошпикки. Шерстяная сумка с цветными полосами является неотъемлемой дорожной принадлежностью. Женская одежда моканов имеет много своеобразных черт, отличающих ее от бучуманской одежды: длинный головной платок («*propoadă*», «*cîrpă*»), длинная рубашка (прикрепленная к поясу) с красной вышивкой, передник («*opreg*»), сотканный из черной шерсти как и другие части одежды из грубой шерстяной ткани, схожие с мужской одеждой.

Костюм бучуманов отличается редким изяществом. Он отделен от костюма моканов в течение XVIII века. Мужской костюм отличается следующими деталями: шляпа украшена золотым шнуром; короткая рубашка из тонкого полотна с вышивками заправлена в штаны; штаны отделаны черной тесьмой; безрукавка из бумажной фабричной ткани; сермяга заменена суконной одеждой городского кроя, на меху; безрукавка и сапоги богато разукрашены. Короткая сорочка и полы сделаны из тонкого полотна, батиста или гренадина, с цветной вышивкой. Передник из тяжелого шелка, атласа или бархата с разноцветной вышивкой. Сверх сорочки женщины носят две безрукавки с черными и золотыми вышивками.

В румынской и венгерской этнографической литературе XIX и XX веков отмечены эти различия, а также и некоторые обусловившие их причины. Местный фольклор начала XIX века тоже отражает своеобразные черты бытовых условий мокан и бучуман, сложившихся в результате занятия последних добыванием золота.

DIFFÉRENCES DE COSTUME CHEZ LES MOCANI ET LES BUCIUMANI DES MONTS DU TRASCĂU (CARPATES OCCIDENTALES) ET LEURS CAUSES

(RÉSUMÉ)

Les Mocani et les Buciumani correspondent à deux zones ethnographiques roumaines voisines, toutes deux dans la région des monts du Trascău. Si, du point de vue du relief, ces deux zones constituent une unité géographique, chacune d'elles a, par contre, connu une évolution historique et ethnographique propre en ce qui concerne les moyens d'existence et l'évolution des relations sociales. Tandis que, dans la première de ces zones, c'est surtout l'élevage des moutons, l'agriculture montagnarde et l'exploitation forestière qui furent pratiquées pendant des siècles, les habitants de la seconde zone se sont occupés, dès avant notre ère, de l'exploitation des mines d'or, s'adonnant également par la suite à différents métiers. Ces circonstances, ainsi que des rapports avec des zones différentes ont déterminé des différences marquées dans le costume populaire.

Le costume des Mocani est simple, exécuté surtout à l'aide des moyens fournis par l'industrie domestique et l'élevage. Dans le vêtement masculin, la chemise, les chausses (*cioareci*), le gilet (*pieptar*), le manteau (*țundra*), les chaussures, la veste (*straiță*) offrent des caractères particuliers. La chemise est longue, ornée de broderie (*barburi*): elle est portée par-dessus les chausses et ceinte d'une large ceinture. Les chausses sont sans ornements, le gilet n'est que sobrement décoré. Le manteau, qu'on ne rencontre pas dans l'autre zone, est en bure blanche et pourvu d'empiècements aux aisselles. Les pieds sont chaussés de chaussettes de bure, de pièces de toile (*obieie*) et de sandales (*opinci*). La veste de laine est ornée de bandes colorées; on ne s'en sépare jamais en route. Le vêtement féminin, de son côté, offre chez les Mocani toute une série de particularités qui le distinguent de celui des Buciumani: long fichu (*propoadă*, *cîrpă*) couvrant la tête, longue chemise attachée dans le bas et décorée de broderies rouges, tablier (*opreg*) de laine noire, ainsi que d'autres pièces en bure semblables à celles du costume masculin.

Le vêtement des Buciumani se distingue par une rare élégance. Il s'est modifié au cours du XVIII^e siècle. Les particularités du costume masculin sont notamment: le chapeau garni d'une tresse d'or, la courte chemise, de toile (*joli*) brodée, rentrée dans les chausses, l'ornement en galon noir sur les chausses; la veste (*laibăr*), en tissu de coton manufacturé; le manteau (*țundra*) remplacé par un veston de drap, fourré, de coupe citadine, la riche

décoration du gilet ainsi que le port des bottes. Le costume des femmes se distingue par une richesse et un éclat plus grand encore. La chemise courte et la jupe sont en toile (*jolj*) en batiste ou en grenadine, à broderies de coton noir (*arnici*). Par-devant les femmes portent un tablier, de lourde soie, de satin ou de velours, orné de broderies multicolores, et, par-dessus, deux gilets enjolivés de broderies noir et or.

Les ethnographes roumains et hongrois du XIX^e et XX^e siècles relèvent ces différences ainsi que certaines des causes qui les ont engendrées. De même, le folklore local au début du XIX^e siècle reflète le développement du mode de vie des *Buciumani*, qui, du fait de leur travail dans les mines d'or, est différent de celui des *Mocani*.



ARTĂ MEDIEVALĂ



de TEODORA VOINESCU



Veacul al XVII-lea ne apare încă și azi — mai ales din punct de vedere al picturii — drept perioada din istoria artei Țării Românești, la care studiile în curs continuă să aducă noi și importante contribuții. Cunoscută prin bogăția ctitoriilor domnești și boierești, epoca lui Matei Basarab își așteaptă cercetătorii, care să stabilească evidența monumentelor ridicate în acea vreme și să întregască în domeniul picturii, sculpturii și artelor decorative concluziile la care s-a ajuns în ceea ce privește arhitectura. Mai bine conturată în procesul de formație al stilului românesc de la sfârșitul veacului al XVII-lea, arta Cantacuzinilor este și ea încă fragmentar studiată. Epoca de tranziție ce desparte sfârșitul domniei lui Matei Basarab de urcarea pe tron a lui Șerban Cantacuzino, frământată de tulburări interne întreținute de rivalitatea partidelor boierești, epocă în care domniile sînt scurte, este în genere socotită ca neprielnică manifestărilor artistice. Totuși, dacă cercetăm cu atenție ctitoriile domnești și boierești, ajungem la concluzia că și în această vreme arta Țării Românești nu a încetat să se dezvolte, dînd naștere la creații în toate domeniile, creații datorite în special meșterilor locali.

Spălarea de curînd a picturilor de la Băjești, un monument important uitat de vreme ¹, a pus în lumină unul dintre cele mai interesante ansambluri de decorație murală din această perioadă.

★

În drum spre Cîmpulung, cercetătorul dornic să cunoască mai îndeaproape aspectul artistic ce se oglindește atît de puternic în monumentele importante, dar prea puțin frecventate, ale raionului Muscel, care s-ar opri la Bucșănești, cu informațiile sumare ce a putut culege în preajma plecării sale, reduse uneori numai la un simplu titlu de edificiu, ar putea sta la îndoială dacă să apuce întîi îndărăt pe drum spre stînga, ca să vadă biserica din

* Acest articol este o prezentare sumară a materialului care va forma obiectul unei lucrări cu caracter monografic ce se va publica separat.

¹ Punerea în valoare a acestui ansamblu se datorește academicianului prof. George Oprescu, care a sprijinit execuția lucrării și mi-a semnalat importanța monumentului. Un prețios concurs l-a dat preotul Panțer, parohul bisericii, care a avut inițiativa spălării picturii

Planurile și releveele mi-au fost puse la dispoziție de catedra de Istoria arhitecturii românești din Institutul de arhitectură Ion Mincu din București.

Hîrtiești, sau să se abată mai degrabă spre dreapta peste podul Bratiei, pe drumul bătătorit de țară, care desprinzîndu-se din șoseaua națională duce curînd pînă în mijlocul satului Băjești. Și dacă a ales această din urmă cale și întreabă pe primul locuitor întîlnit în drum, în ce parte este biserica, chiar și un copil îl însoțește bucuros, conducîndu-l pe ulița lăturalnică străjuită de case modeste, proaspăt văruițe, uliță care plecînd de lîngă Sfatul Popular se oprește la poalele dealului, ieșit ca un pintene, pe care se înalță singuratică biserica satului, fosta biserică de curte a familiei boierilor Băjești. După ce urcă poteca ce duce șerpuind pînă la porțița de sus, se găsește dintr-o dată față în față cu biserica ce pare strînsă, oarecum strîngulată între zidurile incintei ce închid o curte de mici dimensiuni, în mijlocul căreia

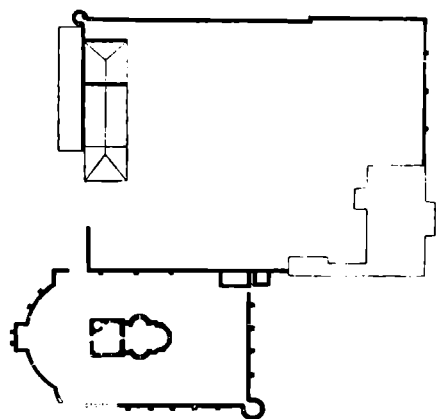


Fig. 1. — Planul curții de la Băjești a lui Mareș Banul.

este așezat monumentul. Și după ce dă ocol bisericii și se oprește în fața zidului de miazănoapte, ochiul său distinge ușor poarta, azi zidită, care lega odinioară biserica de curtea propriu-zisă, delimitată la rîndul ei de o incintă dreptunghiulară, mărginită pe trei laturi de ziduri străjuite la colțuri de turnuri întărite, iar pe a patra latură de zidul comun ce desparte curtea bisericii de curtea boierească (fig. 1). Oricine cunoaște azi în regiune trecutul istoric al acestei așezări, proprietate a marelui Ban Mareș Băjescu, monument important de arhitectură civilă de la mijlocul veacului al XVII-lea, din care se mai recunosc azi doar temeliiile casei cu pivniță cu gîrlici¹, situate pe latura de răsărit-miazăzi a curții. Un picior de pod ce se ridică încă înspre răsărit, în

fața fostului foișor, lega, după spusa locuitorilor mai bătrîni, locuința boierului de grădina cu eleșteu. Doar săpături arheologice ar putea scoate la lumină urmele acestei proprietăți, ar putea trasa drumul parcurs de tuburile canalurilor care alimentau gospodăria cu apă și contura mai precis planul renumitei poverne, situată în partea de apus. Ceea ce se păstrează mai bine, în afară de biserică, sînt zidurile celor două incinte (fig. 2, 3), întărite cu turnuri, donjoane și metereze, și pivnița (fig. 4). De un deosebit interes, zidul bisericii desemnează un plan de formă dreptunghiulară, cu latura de apus rotunjită în afară urmînd configurația terenului și prevăzută cu un turn pe mijlocul ei (vezi fig. 2). Contraforți întăresc rezistența zidului jur împrejur. Totul este construit din piatră de rîu, cărămidă și mortar, lucrate în «casete» formate dintr-un bolovan mic încadrat pe patru laturi de patru cărămizi așezate pe muchii. Aceste casete așezate în șiruri orizontale sînt separate între

¹ În pereții gîrliciului se observă, pe latura de apus, trei nișe adîncite în zid. Spre răsărit, la capătul de jos, înainte de intrarea în pivnița propriu-zisă, se vede o ușă care dă într-o încăpere mică de plan pătrat, încăpere boltită cu o frumoasă calotă sferică, construită din cărămizi. Această boltă se sprijină pe patru arcuri, nu prea înalte, cu pandantivi. O nișă se adîncește în zidul de răsărit.

Pivnița este de plan dreptunghiular (aproximativ, 4,35 m. lung. 3,55 m. lăț.) acoperită cu o boltă semicilindrică (în leagăn) cu arcuri dublouri. Zidurile sînt construite din bolovani mari de piatră de rîu, cărămidă și mortar; pentru arcuri și boltă s-a folosit numai cărămidă. Se remarcă îngrijirea și regularitatea tehnicilor.



Fig. 2. — Zidul de incintă al bisericii din Băjești. Latura de apus.

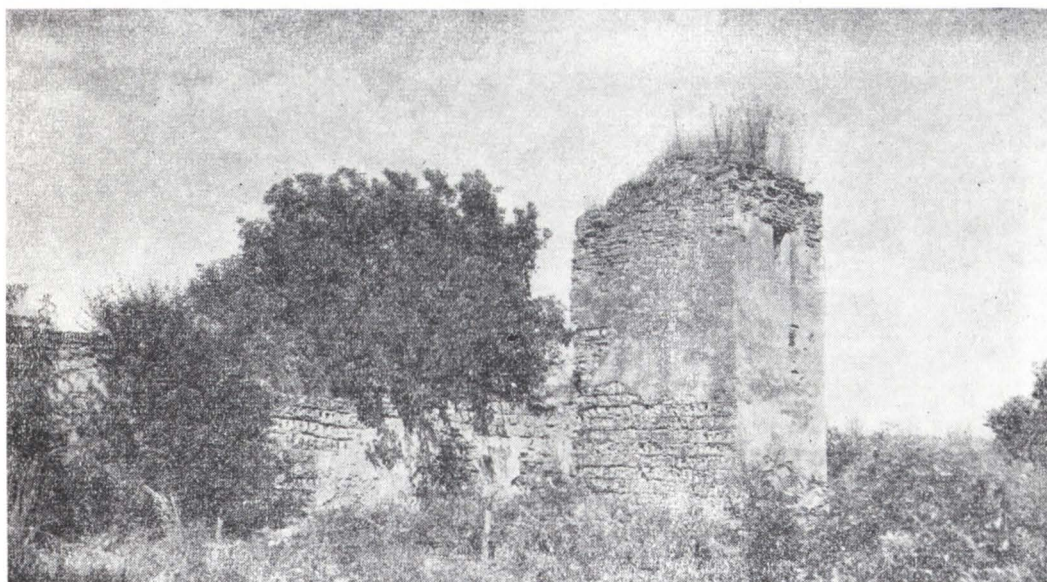


Fig. 3. — Zidul de incintă al curții din Băjești. Latura de răsărit.

ele prin rînduri orizontale, formate dintr-unul sau două rînduri de cărămizi așezate tot pe muchii, legate între ele prin mortar. Acest sistem este specific construcției zidurilor edificiilor civile și mănăstirești din veacurile XVII și XVIII, din Țara Romînească.

★

Figura lui Mareș Băjescu, proprietarul acestei curți boierești, a dominat întreaga viață politică și culturală a Țării Romînești la mijlocul veacului

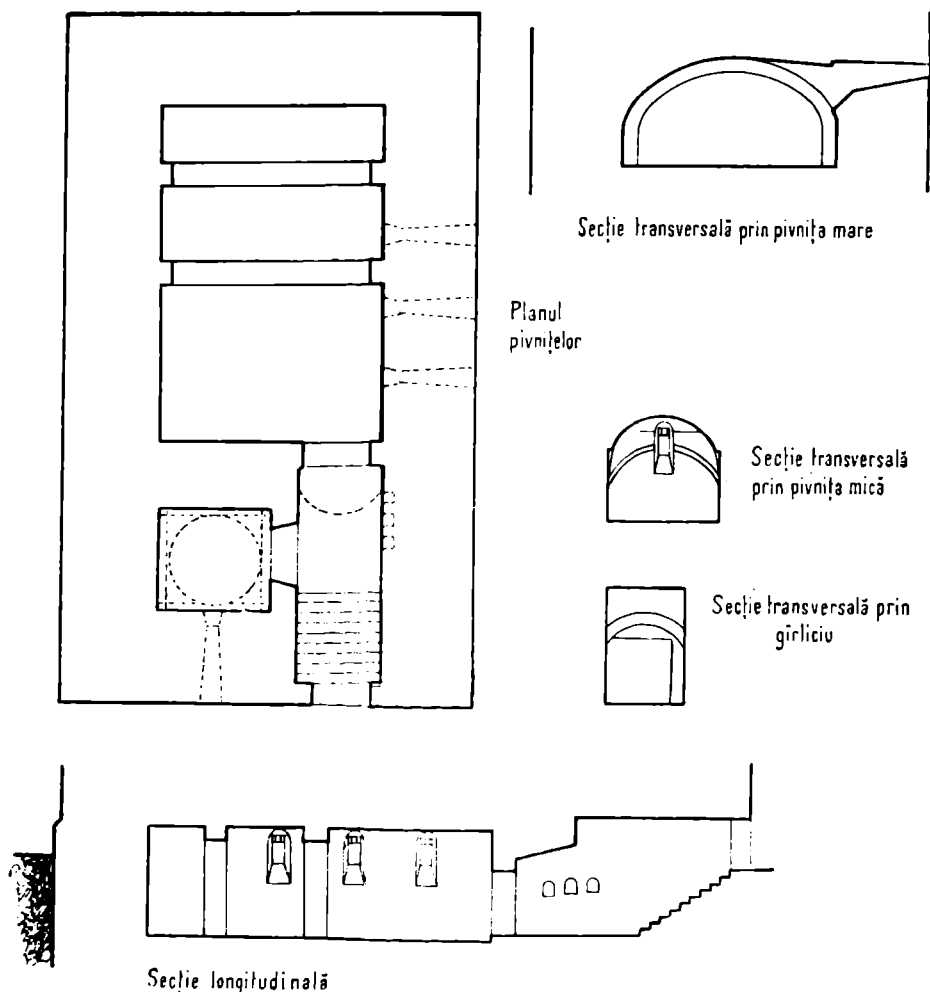


Fig. 4. — Releveele pivniței casei lui Mareș din Băjești.

al XVII-lea. Cariera sa începută în timpul domniei lui Matei Basarab (1633—1654), cînd îl întîlnim pomenit în documente ca logofăt (1643)¹, este în

¹ «Condica de moșiea Băjăștii i Negrenii i Piscanii i Tămășăștii i Petreștii i Valea Naudoii i Jupineștii din (Su)d Mușcel a Dumnealui Biv. Vel Logofăt de Țara de Sus Ștefan Beliu 1847». Dechem V. Ms. nr. 683. — «7152 (1643) oct. 12. — Zapisul lui Ștan cu frate său Radul Mocanul din Băjăști, prin care să împrumută dă la Mareș logf. cu galbeni 31 și pentru acești bani să dea moșie la Băjăști».

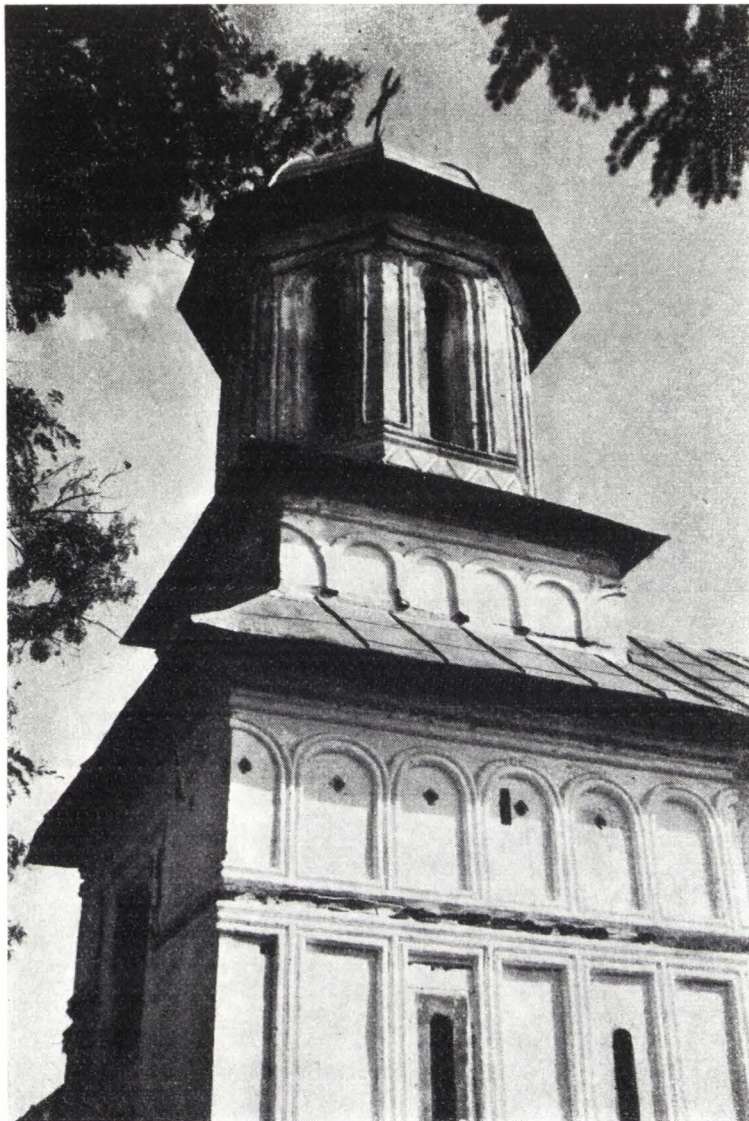
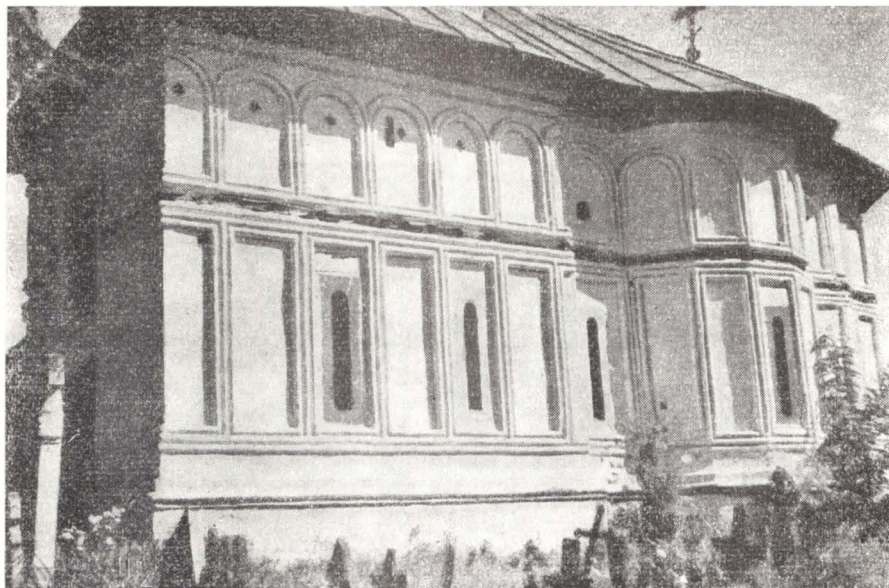


Fig. 5. — Biserica din Băjești. Pronaosul cu turla clopotniță.

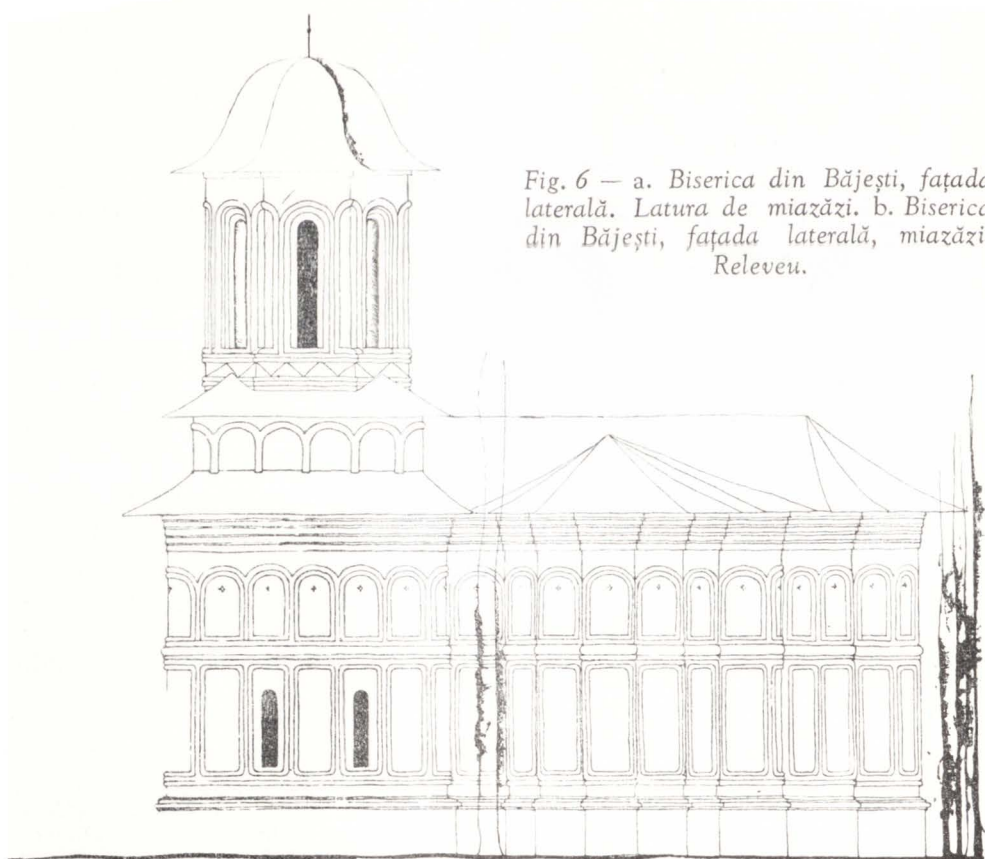
plină ascensiune în timpul urmașilor acestuia, când Mareș devine vistier¹ și vornic, ajungând pe vremea lui Antonie din Popești (1669—1672) la rangul de mare Ban, demnitate pe care o ocupă pînă la moarte².

¹ În condica de mai sus, Mareș este întilnit ca vistier în 1661. Cf. ms. 683. — « 7170 (1661), noemv. 14. — Zapisul jupinesii Ancii vistieresii a Pîrvului vist. cu feciorii ei prin care dă în stăpînirea dumnealui Mareș Vel vist. șapte delnițe și o vie dă(a) Romînești și-și primește banii ce au fost dat bărbatu-său pă această moșie fiind cumpărată făr de știrea vistierului Mareș » — și — « 7170 (1661), noemv. 21. — Hrisovul Mării Sale răposatului Grigorie-vodă Ghica prin care întărește stăpînirea lui Mareș vel vist. peste mai sus numitele șapte delnițe de vie de la Romînești ».

² Data morții sale nu se cunoaște precis. Ea poate fi situată în jurul anului 1676 cînd, în documente, apar numai cumpărăturile de moșii ale fiilor și soției sale, care este menționată ca « băneasa răposatului Mareș Banul ». — Cf. ms. 683. — « 7184 (1676) iuli 17. — Zapisul Voichii ot Băjăști prin care să împrumută la băneasa răposatului Mareș Banul cu fl. 25 cu soroc pînă la sfnt Ilie și-și pune zălog partea ei dă moșie dă la Băjăști. Dă nu va da banii la zi, să dea moșie dă acești bani, cite : bani : 50 stinjeni ».



a



b

Pe măsură ce acumulează demnități el își întinde și proprietățile teritoriale, prin cumpărături de moșii sau acte de judecată, în urma cărora intră în posesia a noi pământuri pe care le ia de la creditori, boieri sau țărani

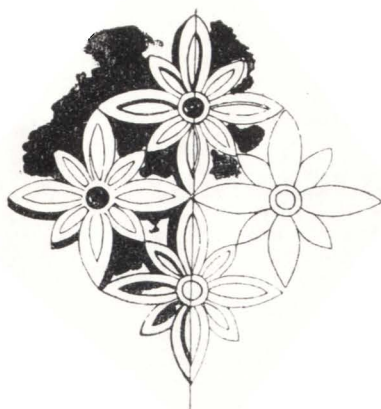


Fig. 7. — Biserica din Băjești.
Motiv de ceramică. Orna-
mentația la fațade.

neplatnici la timp. Proprietatea ce se mărește cel mai mult pe această cale este cea de la Băjești, pe care și-o întinde considerabil și prin schimburi de pământ cu localnicii ¹. Deși originar din Cîmpulung, ² fiind supranumit chiar și Cîmpulungeanul, numele lui Mareș Băjescu este legat de această proprietate cu mult înainte de anul 1666, când construiește biserica ³. În 1648 el

¹ Condicta de moșia Băjăstii. Ms. nr. 683. — « 7176 (1668) iul. 3. Zapisul Neagăi cu copii ei și Nedelco și Stan Albul Bădilă megieșii din Băjăști, prin care face schimb părțile lor din Băjăști cu Mareș Vel Vornic, de le-au dat pentru părțile lor din Băjăști moșie la Petrești ». — și — « 7176 (1668). iul. 3. Zapisul Popei Ion i fratesău diacon Stan i Voinea feciorul lui Ion al Tomei i Isar stolnicelul megieșii din Băjăști prin care face schimb părțile lor din Băjăști cu Mareș vel vornic dă le-au dat pentru părțile lor din Băjăști moșie la Romînești ».

² Ms. nr. 683. — « 7152 (1664) genr. 20. Hrisovul Mării Sale Răposatului Mateiu-Vodă Basarab prin care întărește stăpinirea lui Mareș logf. de la Cîmpulungu pentru partea dă moșie ce au luat de la Rad(u) Mocanu ce să numește partea mocănească ».

³ Încă din 1643 incheie nenumărate acte de cumpărare cu proprietari din Băjești sau din împrejurimile acestui sat. Cf. ms. nr. 683. — « 7152 (1643) dec. 3. — Zapisul lui Ștefan sin Radu ot Băjăști prin care vinde lui Mareș logf. toată partea lui de moșie din sat din Băjăști ». — « 7152 (1643) oct. 12. — Zapisul lui Stan cu fratele său Radul Mocanu ot Băjăști prin care să imprumută dă la Mareș logf. cu galbeni 31 și pentru acești bani să dea moșie la Băjăști ». — « 7152 (1644) febr. 22. — Zapisul Radului Mocanu ot Băjăști prin care vinde lui Mareș logf. partea lui dă moșie din Băjăști ». — « 7152 (1644) iuli 7. — Zapisul Mantei neguțătorul ot Cîmpulungu prin care vinde lui Mareș logf. toată partea lui dă moșie din Băjăști ». — « 7155 (1647) mart. 25. — Zapisul Radului Mocanu ot Băjăști prin care să imprumută de la Mareș logf. cu galbeni 6 cu soroc să-i dea la paște, iar nedîndu-i să-i fie rumînu cu feciorii lui ». — « 7155 (1647) febr. 24. — Hrisov Mării Sale răposatului Matei-Vodă Basaraba prin care întărește stăpinirea lui Mareș logf. pentru toate cumpărăturile dă moșie din Băjăști ». — « 7157 (1648) sept. 3. — Hrisovul Mării Sale Mateiu Vodă Basarab prin care întărește stăpinirea lui Mareș logf. peste niște rumîni din Băjăști și peste părțile lor de moșie ». — « 7157 (1649) mai 3. — Zapisul lui Ion al Tomii ot Băjăști prin care vinde lui Mareș logf. patru lanuri ». — « 7162 (1654) iuni 27. — Hrisovul Mării Sale răposatului Constantin-vodă Șîrban prin care întărește lui Mareș logf. stăpinirea peste un rumîn anume Cîrstea Copat cu feciorii lui și peste părțile lor dă moșie din Băjăști ». Idem hrisov din 5 ghenar 1655. — « 7161 (1653) iuli 2. — Zapisul Mătușii Dăspînii prin care vinde lui Mareș logf. partea ei dă moșie din Băjăști grădina cu pomi i locuri din cîmp ». — « 7171 (1663) aprilie 30. — Zapisul lui Cîrlan Căpitan cu jupăneasa lui Neacșa, fata lui Ivan pahr ot Băjăști și cu feciorii ei Muja i Hrisea prin care vinde lui Mareș vel vistier toată partea lor dă moșie din Băjăști ». — « 7173 (1665) ghenar 3. — Zapisul lui Mihailu Stolnicel cu fiiusu Arsenie ot Băjăști prin care vinde lui Mareș vistierul toată partea lor dă moșie din zăvoiu, care moșie este între Băjăști și între Bălălești ».



a



b

Fig. 8. — a. Biserica din Băjești. Chenarul ușii de la intrarea în pronaos.
b. Detaliu

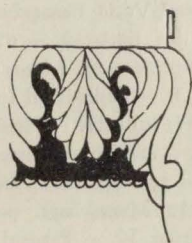


Fig. 9. — Detalii de sculptură de la ușa dintre pronaos și naos.

apare în documente cu numele de « Mareș logofăt Băjăscul »¹, deci din momentul în care devine proprietar important în această regiune. Părinții săi: jupan Gheorghe și jupîneasă Stana dețineau o situație importantă în orașul Cîmpulung, dacă considerăm daniile pe care le fac mănăstirii Negru Vodă². Date anterioare veacului al XVII-lea cu privire la neamul lui Mareș nu am găsit. Nu pare deci să existe nici un fel de legătură între Mareș, care — cum am văzut — începe să fie numit « Băjăscul » numai după ce devine mare proprietar la Băjești de lângă Cîmpulung, și familia boierilor « ot Băjești » din care făcuse parte cunoscutul Staico ot Băjești, ginerele lui Vlad Călugărul. Neamul lui Staico pare a se fi stins, la începutul veacului al XVI-lea, iar moșia acestuia Băjești, din apropiere de Tîrgoviște, a trecut în stăpînirea Mănăstirii Dealului³.

Rolul politic și condițiile care au favorizat agonisirea unei atît de importante averi sînt determinate de atitudinea pe care domnii țării au avut-o față de Mareș Băjescu, în perioada atît de frămîntată de rivalitatea dintre cele două partide boierești: Cantacuzinii și Bălenii. În jurul lui Constantin Postelnicul, datorită numelui, bogăției și influenței sale, se formase un partid politic pe care îl conduce împreună cu Banul Mareș Băjescu și Logofătul Radu Crețulescu. Ca partizan al politicii postelnicului și mai ales după moartea acestuia, Mareș Băjescu devine eroul unei vieți pline de onoruri dar și de primejdii. Caracterele specifice ale așezării sale de la Băjești, cu pronunțatul său aspect de curte întărită, nu-și pot găsi explicația decît în nevoia de a-și asigura, în afară de o locuință demnă de situația sa, și un loc de adăpost împotriva pericolelor dese dinafară. Cronicile vremii subliniază momente de ascensiune în cariera acestui reprezentant al boierimii muntene, ca acel al înscăunării sale ca Ban al Craiovei, cînd după cum menționează Constantin Căpitanul, cronicarul vremii⁴, « Mareș Băjescul, numit Ban al Craiovei în năcazul lui Gheorghe Băleanul, nu s-a dus ca alți Bani de mai înaintea lui smeriți, ci cu mare pompă s-au gătit, cu slujitori mulți din București, cu grapă, cu trîmbițe, tobe, surle ». Aceleași izvoare semnalează și situațiile critice care i-au pus de atîtea ori viața în primejdie. Printre acestea e și momentul fugii sale, în timpul domniei lui Antonie din Popești, la Loviște, la Cornet, la mănăstirea sa, « de unde scrie carte la domn și la ceilalți ai lor, că de frică au fugit acolo să nu-l omoare boierimea pîrîndu-l mult »⁵. Dar contactul zi de zi cu casa Cantacuzinilor nu se limitează numai la o comunitate de interese și de idei.

Mareș Băjescu participă într-o egală măsură și la ridicarea vieții artistice și culturale a vremii sale. Pe documentul prin care Radu Logofăt Năsturel dăruiește un loc în Cîmpulung pentru înființarea unei școli pentru copii săraci⁶, îi apare numele alături de ceilalți boieri veniți la Ienișer care, în

¹ Ms. nr. 683. — « 7156 (1648) maiu 15. — Zapisul lui Vlăduță cu frate-său Vlaicu feciorii lui Darie ot Brătieni prin care vinde lui Mareș logf. Băjăscul o livadă dă finu care să hotărăște cu livadea dumnealui de la Badea Cîrjan ».

² Printre altele se numără și cățuia dăruită în 1657 de aceștia mănăstirii Negru Vodă, ce a fost expusă în cadrul expoziției Tezaurului artistic și istoric restituit de U.R.S.S., de la Muzeul de artă al R.P.R.

³ Datele au fost verificate de Emil Lăzărescu, colaborator științific al Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R., care mi-a pus la dispoziție și alte informații în legătură cu moșiile Băjeștilor, pentru care îi mulțumesc pe această cale.

⁴ Cf. CONSTANTIN CĂPITANUL FILIPESCU, *Istoria domnilor Țării Românești cuprinzînd istoria munteand de la început pînd la 1688*, publicată de N. IORGA, București, 1902, p. 165.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 160—161, nota 2.

mijlocul tînguieiilor și intrigilor, găsec timp pentru a se gîndi la ridicarea nivelului cultural al țării. Cadrul fastuos și de un înalt nivel artistic din casele și ctitoriile Cantacuzinilor a deșteptat și în acest partizan politic, ca și la alți contemporani, gustul pentru frumos, dar și ambiții. Cele două ctitorii



Fig. 10. — Naos. Tabloul votiv. Perete de apus, stînga. Măreș Băjescu cu fiii săi.

ale Banului Măreș Băjescu — mănăstirea Cornet și biserica din Băjești — sînt exemple de artă reprezentative pentru mișcarea artistică a vremii. Și, dacă în complexul lor fastul pare uneori căutat prin grija deosebită acordată materialelor și printr-un eclectism rezultat din îmbinarea diferitelor genuri de tehnici și ornamentații, așa cum se observă la Băjești, sau dacă operele maeștrilor trădează strădania acestora de a satisface exigențele unui client cu gust, dar

dornic de a fi inițiatorul unor creații demne de importanța sa, în ansamblu ele sînt totuși expresia forțelor creatoare ale artiștilor locali, care, satisfăcînd pe Băjescu, au reușit să realizeze opere care într-adevăr pot rivaliza cu tot ce s-a creat mai bun în acea vreme.



Fig. 11. - Naos. Peretele de apus, dreapta. Soția lui Mareș Băjescu, cu ficele sale.

În complexul curții de la Băjești, biserica este ceea ce s-a păstrat mai bine pînă azi. Data construcției ei ne este cunoscută din pisania sculptată deasupra ușii de intrare, care ne spune că monumentul a fost zidit în 1666, în vremea cînd Mareș Băjescu era numai vel vornic ¹.

¹ « Cu vrearea Tatălui și cu ajutorul Fiiului, cu săvârșitul Sf(ă)ntului D(u)hû urzitu-și-au această sf(ă)ntă besearc(ă) din temelii ei hramul Uspenie B(ogorodi)țe dintru osteneala robului (lui) Dumne-

Construcția bisericii este contemporană cu cealaltă ctitorie a lui Mareș Băjescu, mănăstirea Cornet, terminată cu o lună înaintea celei din Băjești, în august 1666. Este de presupus că pentru construirea lor ctitorul a folosit



Fig. 12. — Naos. Peretele de miazăzi. Portretul lui Antonie din Popești.

aceeași echipă de meșteri. Restaurările radicale aduse Cornetului în decursul veacurilor nu permit astăzi comparații între cele două biserici. Textul pisaniei de la Cornet ¹ poartă însă mențiunea că a fost scris de « Popa Stan ot Băjești », zeu, Mareș Băjăscul, Vel Vornic i suprujneța ego Marii [și soția lui Maria], în zilele luminatului Domnă io Radu Lion Voivod: mșta sep. 15 dni, leat 7175. (1666)».

¹ Pisania mănăstirii Cornet: « Cu vrerea Tatălui și cu ajutoriul Fiului și cu săvârșitul Sf(a)ntului D(u)hu urzitu-și-au această sf(ă)ntă Mănăstire den temelia ei, întru tăerea cinstului cap al Sfintului Ioan Preadtece [înainte Mergătorul] pentru osteneala robului lui Dumnezeu Mareș Băjescu vel

același care scrie în 1677 și pisania mănăstirii Aninoasa ¹. Aceasta ne face să credem că Băjeștii au fost nu numai o însemnată așezare boierească, dar și un centru artistic, cu un șantier de meșteri care au lucrat în întreaga regiune,



Fig. 13. — Naos. Peretele de miazănoapte. Portretul patriarhului Dosoftei.

așa cum Pirvul Mutul a fost zugravul celor mai multe ctitorii Cantacuzinești.

Spălarea picturilor a adus și alte date importante în legătură cu meșterii. Portretul lui Dragomir zidarul, pictat pe peretele de apus al pronaosului,

Dvornic, suprujnița ego [soția lui] Maria, în zilele luminatului Domn Io Radul Lion Voevod. mșța August 30 dni, vâleat 7174 (1666). Pis az pop Stan mnog grșnic ot Băjești [am scris eu Popa Stan mult greșitul din Băjești]». Că Popa Stan a scris și pisania din Băjești ne dovedesc anumite identități din text.

¹ Pisania mănăstirii Aninoasa: «Cu vreaarea Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșitul Sfințului Duh, ziditu-se-au această svântă biserică den temelia ei cu îndemnarea cinstului marelui arhiereu

ne prezintă pe arhitectul sau constructorul bisericii, în vreme ce o pisanie zugrăvită, pe același perete, din care se mai pot citi doar ultimele două rînduri, menționează că « o au zugrăvit Tudoran zugravul » în 717. (166.), ultima cifră



Fig. 14. — Pronaos. Peretele de miazăzi. Jușan Gheorghe și jușăneasa Stana, părinții lui Mareș Băjescu.

fiind indescifrabilă. Deși din pisania sculptată rezultă că biserica s-a construit în timpul lui Radu Leon, prezența între ctitori a lui Antonie din Popești

părintele nostru sfîntul Nicolae ciudotvoret, ca să fie bisearică de mir, dentru osteneala robului lui Dumnezeu Tudoran biv vel Clucer i jușanița ego, Alexandra. Iar cînd au fost la săvîrșitul svintei bisearici, despărțindu-l Dumnezeu de soție de s-au pristăvit, primit-au cinul ingeresc de s-au călugărit și-i fu numele Teodosie monah. Si au numit svânta bisearică să fie mănăstire de obște de călugări, în zilele luminatului Domn Io Duca voevod. Mșa septemvrie dni 20 leat 7186 (1677). Pis popa Stan ot Băjești».

ne determină să datăm pictura ca terminată în 1669, în primul an de domnie al acestuia. Ceea ce pledează pentru această datare este și faptul că în pronaos textele portretelor pomenesc de Mareș ca mare Ban, deci acestea nu



Fig. 15. — Pronaos. Peretele de apus în stînga ușii. Jușan Fiera, fiul lui Mareș Băjescu și jupăneasa Ilinca.

au putut fi scrise decît după numirea acestuia ca Ban al Craiovei, în 1669.

Atît din punctul de vedere al arhitecturii și al decorației monumentale (ceramică și sculptură în piatră), cît și din punctul de vedere al picturii, biserica din Băjești n-a fost pînă acum cercetată. Biserica din Băjești este o construcție de plan treflat (pronaos pătrat și trei abside poligonale, formînd

naos și altar) cu clopotniță deasupra naosului (fig. 5), structură caracteristică, nouă, întâlnită la monumentele din prima jumătate a veacului al XVII-lea. Accesul la clopotniță se face printr-o scară interioară, închisă de o construcție, de forma unui turn, situată în colțul de apus-miazănoapte al pronaosului.



Fig. 16. – Pronaos. Peretele de apus, în dreapta ușii. Portretul lui Dragomir zidarul.

Un zid despărțitor plin, ca la monumentele veacului al XVI-lea, desparte pronaosul de naos. Calote sferice, pe arcuri cu pandantivi, acoperă aceste două încăperi. În exterior fațadele tencuite ale bisericii sînt împărțite în două registre (fig. 6 a și b) printr-un brîu tubular din ceramică smălțuită de culoare cafenie, brîu care înconjoară, pe fațada principală, cadrul pătrat ce mărginește nișa în care este pictată icoana hramului bisericii. Cele două

registre sînt decorate cu arcaturi din ciubuce, desenînd cadre dreptunghiulare în registrul inferior și rotunjite sus, în cel superior. Arcaturile din registrul superior sînt decorate, în partea de sus, cu cîte o rozetă în formă treflată (fig. 7) din ceramică nesmălțuită, de culoare roșcată. Rînduri de cărămizi,



Fig. 17. — Pronaos. Peretele de miazănoapte pe zidul turnului scării clopotniței. Jupăneasa Vișica și soțul ei Matei, ginerele lui Mareș, marele Ban.

dispuse în dinți de fierăstrău, formează cornișa. Turla clopotniței, de formă poligonală, străbătută de ferestre dispuse pe laturile poligonului și încercuite de arcaturi din ciubuce, este decorată la bază de un motiv mare în zig-zag, săpat în tencuială. Ea se sprijină pe un tambur pătrat, decorat cu ocnite semicirculare.

Intrarea în biserică se face prin latura de apus, printr-o uşă cu un frumos chenar semicircular, decorat cu un motiv vegetal (vrej cu motive florale) (fig. 8 a şi b). Spaţiul dintre acest chenar şi pisania sculptată pe trei rânduri deasupra uşii este completat de două motive aşezate la colţuri,



Fig. 18.— Pronaos. Peretele de miazănoapte. Portret de cititori.

într-o compoziție gândită în raport cu spațiul corespunzător, ornamentație care, împreună cu cele două motive din împletituri aşezate de o parte şi de alta, în partea de jos a chenarului uşii, completează ansamblul. Un alt chenar de piatră, de formă dreptunghiulară, încadrează trecerea dintre naos şi pronaos. În ornamentica acestuia, motive împletite, reminiscențe a ornamentice sculptate proprii veacului al XVI-lea, stau alături de motive orientale florale (rozete, vrejuri de frunze şi flori), toate aurite, dând un frumos

efect decorativ, în perfectă armonie cu pictura (fig. 9). Chenarele ferestrelor sînt simple. O cristelniță de piatră decorată cu o figură omenească, foarte asemănătoare cu capul unui tătar, este zidită în colțul de miazănoapte-răsărit a pronaosului. Pe peretele de miazănoapte, alături de această cristelniță, se văd două nișe, asemănătoare celor ce servesc de proscomidie și diaconicon în altar.

Un studiu mai larg asupra planului și structurii va putea duce la concluzii în legătură cu încadrarea acestui monument în curentul ce caracterizează arta Țării Românești la mijlocul veacului al XVII-lea. În complexul acestei biserici se întîlnesc elemente de veche tradiție, împămîntenite la noi în veacurile anterioare, cum este zidul plin despărțitor dintre naos și pronaos, alături de elemente noi, recent folosite de constructorii din vremea lui Matei Basarab, cum este de pildă clopotnița pe pronaos. O trăsătură caracteristică o constituie și folosirea în ornamentare a ceramicii, care nu se limitează la discuri și bumbi, ca la monumentele primei jumătăți a veacului al XVII-lea, ci împodobește și fațada cu un brîu tubular de ceramică smălțuită cafenie, precum și centrul arcaturilor din registrul superior. Același amestec între vechi și nou se remarcă și în ornamentica sculpturii. Întîlnim aci o împletire de motive purtînd atît caracterele artei trecutului, cît și trăsăturile sculpturii ornamentale noi. În vreme ce în ornamentica chenarului dintre pronaos și naos împletituri de frunze și vrejuri apar juxtapuse, denotînd poziția încă nehotărîtă a artistului care nu a ajuns să realizeze o contopire logică a celor două tendințe — geometricul și floralul —, pe chenarul ușii principale, atît de armonios și bogat decorat cu motive florale, se citesc premisele stilului sculpturii ornamentale brîncovenești. Elementul figurativ care decorează cristelnița trebuie privit ca un simplu accident datorat fanteziei sculptorului pietrar.

Deși format din elemente care nu se leagă organic între ele, ansamblul monumentului nu este lipsit de unitate. Dimpotrivă, construcția este armonioasă tocmai prin potrivirea echilibrată a atîtor elemente dispartate. Și dacă la aceste trăsături, ce constituie complexul bisericii din Băjești, vom adăuga descrierea ansamblului pictural, care în momentul de față reprezintă noutatea acestei ctitorii, vom putea să ne dăm și mai bine seama de caracterele ce fac din această biserică, nu numai o creație interesantă, dar una care marchează un moment important în evoluția artei Țării Românești din veacul al XVII-lea.

*

Pictura bisericii din Băjești reprezintă astăzi unul dintre puținele ansambluri bine păstrate de la mijlocul veacului al XVII-lea. Dat fiind că o parte din scene sînt complet deteriorate, iar altele puțin vizibile pentru a permite o identificare precisă, vom semnală pe acelea care s-au conservat mai bine și din a căror analiză iconografică și stilistică se pot trage anumite concluzii.

Primul contact cu monumentul dovedește că ne găsim în prezența unui artist care stăpînește în aceeași măsură știința picturii religioase, ca și arta portretului. Această constatare reiese atît din faptul că artistul a dat o mare extindere reprezentării portretelor, cît și din maniera proprie de a reda figurile cît mai apropiate de realitate, spre deosebire de alți zugravi contemporani, la care portretele sînt o repetare de imagini stereotipe.



Fig. 19. — Altar. Peretele de miazăzi. Sfinții ierarhi Spiridon, Grigorie Bogoslov și Ioan Zlataust.



Fig. 20. — Altar. Peretele de miazănoapte. Sfinții ierarhi Vasile, Atanasie și Metodie.

În cadrul ansamblului pictural, tabloul votiv ocupă, ca și în bisericile veacului al XVI-lea, peretele de apus al naosului și se desfășoară, în spațiul din stînga și din dreapta ușii, într-o compoziție de mari proporții, delimitată, în partea superioară, ca și panourile cu sfinți de pe pereții laterali, de un



Fig. 21. — Altar. Diaconicon. Isus dormind și sfinții arhi-diaconi Ștefan și Roman.

chenar terminat în arcade. Spațiul acesta este dominat de figurile, în mărime naturală, ale lui Mareș Băjescu și soției sale, care prezintă biserica. Ei sînt înconjurați de copiii lor, băieți (alături de tată) și fete (alături de mamă). Întrucît acest panou nu mai păstrează textele cu numele celor reprezentați, o identificare a copiilor nu este posibilă. Compoziția se caracterizează printr-o repartiție simetrică a grupurilor, în raport cu figurile mai importante, cele

ale ctitorilor. Copiii sînt așezați la fel de fiecare parte, începînd cu cel mai mic — băiat în stînga, fată la dreapta, în fața părinților lor — ceilalți formînd în spatele acestora cîte un grup compact (trei băieți în stînga, patru fete în dreapta). Friza de portrete din tabloul votiv central este completată lateral



Fig. 22. — Naos. Absida de miazănoapte. Sfinții militari Teodor Stratilat și Teodor Tiron.

de cîte încă un copil, zugrăviți pe pereții de miazăzi și miazănoapte în partea de jos. Figurile acestora, în special a celui din stînga (miazăzi), extrem de expresivă, se reliefează prin contrastul îndrăzneț al armonizării culorilor veșmîntului — verde cu roșu —, prin desenul incisiv al feței și prin intensitatea tonalității negre, cu reflexe aproape albastre, a părului. Croiul costumului, mai complicat decît la ceilalți, cu multe detalii și amănunte, vădește și mai mult tendința de individualizare urmărită de artist. Totuși, portretele cele mai realizate din acest panou sînt cele ale ctitorilor.

Mareș Băjescu (fig. 10).

Bărbat în vîrstă de 40—45 ani, văzut din față, în picioare, în poziție frontală, cu mîna dreaptă pe piept, cu stînga ținînd biserica. Capul gol, tunsoare după moda timpului, părul de culoare castanie-roșcată, ca și barba și mustățile lungi, lăsate în jos. Poartă un



Fig. 23. — Naos. Absida de miazăzi. Sfîntul Rafail și sfîntul Dîmitrie.

caftan de culoare cafenie-roșcată, garnisit pe piept cu brandenburguri, imblănit cu blană albă. Dedesubt, un anteriu cu mineci lungi, strînse pe braț, lucrat din material înflorat, fond alb cu floricele galbene. La gît se vede un guler mic alb. Pictura foarte mult spălată.

Copiii (trei băieți de diferite vîrste). Toți cu capetele goale, tunși după moda timpului, cu o șuviță de păr căzînd pe frunte. Tonalitatea părului variază, mergînd de la cenușiu

deschis pînă la negru ca pana corbului. Îmbrăcați, peste anterie albe, în haine fără mîneci, de culoare portocalie.

Copil (perete miazăzi). Haină verde cu blană de hermină, garnisită pe piept cu două garnituri de fir. Dedesubt haină roșie cu mîneci lungi strînse pe braț. Guler de hermină. Părul negru tuns scurt.



Fig. 24. — Naos. Absida de miazăzi. Deisis.

NAOS. PERETELE DE APUS ÎN DREAPTA UȘII

Soția lui Mareș Băjescu, cu cele patru tinere fete (fig. 11). Aceeași repartitie a grupurilor ca și în panoul precedent. Femeia destul de tinără, între 36—40 ani. Mama, cu capul îmbrobodit de un văl alb, foarte transparent, prin care se vede pieptănătura, cu cărare la mijloc. Vălul, trecut pe sub bărbie, îi acoperă umerii, pieptul și spatele. Poartă haină

lungă cu mîneci trei sferturi, de culoare portocalie, îmblănită, dedesubt o rochie albă cu floricele, cu mîneci lungi strînse pe braț, terminată la git cu un gulerăș ca cel al unei cămăși. De remarcat transparența materialului și expresia figurii, liniștită și gravă, desenată prin contururi precise. Se remarcă linia mult accentuată a sprincenelor.

Tinerele fete, toate îmbrăcate la fel, cu haine cu mîneci largi, trei sferturi garnisite cu broderie de fir în benzi late verticale, formînd ca o placă pe piept. Dedesubt, rochii albe cu mîneci strînse pe braț. Pe cap, panglici albe, formînd coroņite. Tonalitățile predominante: portocaliu, galben auriu. Și în fizionomia acestor figuri artistul a urmărit să redea diferențieri, cea mai mică dintre fete fiind chiar urită ca fizic.

Ansamblul de portrete din naos este completat de cele două figuri impozante, cea a lui Antonie din Popești, domnul Țării Românești, pe perețele de miazăzi, și cea a patriarhului de Ierusalim Dosoftei (perețele de miazănoapte), reprezentant al ortodoxiei în părțile noastre, unde a petrecut mult timp începînd din 1669¹.

Portretul lui Antonie din Popești (fig. 12). Bătrîn cu păr, barbă, mustați și sprincene stufoase albe. Expresie liniștită și gravă. În costum domnesc, cu coroană pe cap și mantie din brocart de fir, cu motive florale (garioare), îmblănită cu blană de samur. Dedesubt, anterior din brocart vișiniu, înflorat. Ține în mîna dreaptă o cruce în fața pieptului, iar în cea stîngă, adusă la briu, o batistă. Sus, în dreapta, o mînă îl binecuvîntează, în stînga un inger zburînd. Totul sub o arcadă înscrisă într-un cadru dreptunghiular, cu doi serafimi în colțuri.

Portretul patriarhului Dosoftei (fig. 13), în costum arhieresc, cu mitră pe cap, orar arhieresc alb cu cruci roșii, stihar verde-albastru, garnisit cu galoane de fir galben; în talie, cordon cu pafta, peste un sacos verde. Figură expresivă, caracteristic duhovnicească, cu plete castanii-roșcate ce-i cad liber pe umeri. Barbă roșcată, mustați lăsate în jos. Figură trasă, smerită. Privirea ascuțită, vie. Cu dreapta binecuvîntează, în stînga ține o evanghelie deschisă.

Seria de portrete se urmează în pronaos începînd de pe perețele de miazăzi și continuîndu-se pe perețele de apus și miazănoapte, prin grupe de cîte două personaje, singure sau însoțite de copii. Chenare ornamentale sau simple linii mărginesc cadrul tablourilor, ca niște rame. Întîlnim aci familia lui Mareș Băjescu, părinții și copiii căsătoriți, alături de portretul meșterului constructor.

PRONAOS. PERETELE DE MIAZĂZI

Părinții lui Mareș Băjescu (fig. 14) « *Jupan George tatăl dumnealui Mareș vel Ban, jupănița Stana, mama dumnealui Mareș vel Ban* ». În picioare, alăturați, puțin întorși spre dreapta, cu privirile îndreptate spre ușa naosului. Bătrîni. Jupan George ține mîinile ridicate, într-o mișcare convențională și stîngace, jupănița Maria ține brațele încrucișate pe piept. Jupan Gheorghe are figura nobilă a unui bătrîn cu prestigiul rangului său. Părul alb tuns scurt îi cade neregulat pe frunte. Barbă și mustați albe. Trăsături ascuțite bine desenate. Nasul alungit cu nările puțin umflate, bine conturat prin desen. Tonalitatea feței palid colorată cu galben, puțin valorată, ton pe ton și înviorată de umbre ușoare, cenușii mai ales, spre barbă. Poartă mantie roșie vișinie dublată cu blană. Gulerul din aceeași blană. Dedesubt,

¹ Cf. N. IORGA, *Istoria bisericii românești*, vol. I, p. 410.

anteriu cu mîneclle strînse pe braț, de culoare verde-măsliniu (brocart), la mîneci nasturi mici de metal formînd manșetă. Briu albastru.

Jupăneasa Stana. În vîrstă, îmbrobodită cu un vâl ce-i cade spre spate și pe umeri. Părul alb se întrevede pe frunte prin transparența vîlului. Haină cafenie cu mîneci largi trei sferturi, dublată cu b'ănă, de sub care ies mîneclle albe ale îmbrăcăminte de dedesubt.

PRONAOS. PERETELE DE APUS ÎN STÎNGA UȘII

Jupan Fiera, postelnic, fiul lui Mareș mare ban și jupăneasa sa Ilinca împreună cu copiii lor (doi băieți și o fetiță) (fig. 15). Copiii sînt așezați: un băiat în fața tatălui, iar un băiat și o fată în dreptul mamei, care ține mîna pe capul fiicei.

Bărbatul între două vîrste, îmbrăcat cu o haină fără mîneci, de culoarea fragilor, dublată cu blană, guler și garnitură de blană în jurul mîneclilor. Blănă cafenie, cu spic. Dedesubt antieriu lung cu mîneclle strînse pe braț de culoare violetă-albăstruie. Briu vîrgat cafeniu cu roșu.

Jupăneasa Ilinca ține o mîna pe piept, iar cealaltă pe capul fetei. Figura admirabil desenată, expresie gravă, liniștită, cu trăsăturile foarte precis redade de un artist care își stăpînește meșteșugul și știe să prindă expresia figurii; este unul dintre cele mai remarcabile portrete din biserică. Îmbrăcată cu sobrietate ce pune în valoare trăsăturile figurii. Haină neagră căptușită cu blană cafenie, guler și manșete din aceeași blană. Dedesubt poartă o rochie albă cu broderie pe piept și garnisită la mîneci cu o manșetă în colț.

Fetița, cu haină de brocart cafenie cu flori verzi, dublată cu blană tot cafenie; același croi ca al mamei avînd o garnitură brodată cu fir de aur pe piept. Haina fetei este însă scurtă, pînă la genunchi, dedesubt purtînd o fustă verde și un fel de șorț alb în față. Pe cap panglică formînd coroniță ca la copilele din tabloul votiv.

Băiatul mai mare poartă mantie cu garnitură formînd platcă pe piept. Tuns după moda vremii. Cel mic, antieriu și haină fără mîneci. Capetele goale tunse tot după moda vremii.

PRONAOS. PERETELE DE APUS ÎN DREAPTA UȘII

Portretul lui Dragomir, zidarul (fig. 16). Mai mic decît mărimea naturală. Bărbat în vîrstă cam de 30—35 ani. Păr castaniu roșcat, tunsoare cu părul căzînd puțin pe frunte, cam neglijent. Sprîncene foarte arcuite. Barbă mică și mustăți mici. Mantie roșie dublată cu blană albă, antieriu cafeniu. Briu alb. Sînt de menționat atitudinea și costumul asemănător cu cel al boierilor.

PRONAOS. PERETELE DE MIAZĂNOAPTE PE ZIDUL TURNULUI SCĂRII CLOPOTNIȚEI

Vișica și jupan Matei, ginerele lui Mareș mare Ban (fig. 17). Tînără pereche, soț și soție. Vișica se deosebește de celelalte femei prin costumul său, mai ales prin forma deosebită a garniturii de pe cap. Pieptănată cu cărare la mijloc, are părul cafeniu-roșcat, poartă pe cap o coafă în formă de căciulă cu marginile din blană, iar fundul colorat violet deschis. Haină cu mîneci trei sferturi largi, dintr-o țesătură imprimată pe fond negru cu flori de culoarea mîrgeanului, garnisită cu două plăci brodate pe piept. Guleraș mic alb în jurul gîtului. Dedesubt rochie albă cu mîneclle strînse pe braț.

Jupan Matei mai puțin interesant ca expresie. Tuns după moda vremii. Mantie liliachie, cu blană de samur, decorată cu trei galoane de fir paralele pe piept. Dedesubt anterior din brocart pe fond galben cu flori mari. Brîu verde.

PRONAOS. PERETELE DE MIAZĂNOAPTE LÎNGĂ ZIDUL NAOSULUI

O pereche, bărbat și femeie (fig. 18), probabil o altă fată, mai mare decît Vișica, a lui Mareș Băjescu. Lipsește textul. Aceleași tipuri de costume. Femeia îmbrăbodită cu un vâl bordat cu perle pe margini, transparent lăsînd să se vadă părul roșcat, pieptănat cu cărare la mijloc. Soțul în capul gol. Haină cafeniu-roșcată, dublată cu blană cenușie. Dedesubt anterior albastru pastelat. Brîu liliachiu.

Arta de care dă dovadă artistul de a reda un portret se vedește în chipurile expresive, cu reale calități plastice. În galeria de portrete ce decorează pereții pronaosului și ai naosului, atitudinile sînt, ca și la Pîrvul Mutul, celălalt portretist al timpului, statice, cu un fel de hieratism ce dă unitate ansamblului. Chipurile surprind totuși prin expresia de interiorizare pe care artistul le-a imprimat-o. Faptul că accentul cade în primul rînd pe figură și nu pe ansamblu, o dovedește și lipsa de ordine în atitudini și gesturi. Totodată așezarea variată a mîinilor, încrucișate pe piept, ridicate, lăsate în jos etc., — mijloc de care Pîrvul Mutul se folosea cu atîta ingeniozitate pentru a da mai multă viață ansamblului — nu e frumos ritmată și nu contribuie cu nimic la valorificarea ansamblului. Astfel Tudoran zugravul rămîne un artist aproape exclusiv preocupat de redarea figurilor.

Din suita de portrete ce se succed, se detașează cîteva mai expresive, cum sînt cele ale lui Mareș Băjescu, a lui Antonie din Popești, a lui Dosoftei, patriarhul Ierusalimului, a părinților lui Mareș Băjescu. Portretele acestora din urmă sînt remarcabile atît prin adîncimea psihologică cît și prin armonia de culori, sumbră dar atît de rafinată, a costumelor tratate în negru, cenușiu, cafeniu și alb — tonalități alese parcă înadins ca să sublinieze vîrsta înaintată a personajelor. Dar artistul redă în mod admirabil și diferențierile de vîrstă. Astfel, el a imprimat fetelor lui Mareș, în special Vișichii, o jovialitate juvenilă, subliniată cu știință de eleganța puțin exagerată a costumului. Faptul că artistului i-a plăcut să folosească contraste ne-o dovedesc, alături de portrete, figurile de sfinți din altar, unde chipuri tinere, ca ale arhidiaconilor Ștefan și Roman, se opun chipurilor serioase, liniștite ale ierarhilor. Atît în pictura religioasă cît și în portrete (Antonie din Popești, George Băjescu) zugravul a dovedit o înțelegere și o putere de exprimare cu totul remarcabilă.

Preocuparea pentru ansamblu, bazată pe armonizarea culorilor costumelor, mijloc cu care Pîrvul Mutul realizează atît de frumoase acorduri, nu se întîlnește la Băjești. În vreme ce cu ochiul său de artist Pîrvul Mutul a ales tonalități limitate anume la cîteva culori de bază, pentru a obține maximum de efect, costumele și accesoriile zugrăvite de Tudoran se caracterizează prin varietatea și multiplicitatea culorilor pe care le folosește fără vreo consecvență logică sau plastică.

O interesantă figură este și cea a lui Dragomir zidarul a cărui prestanță, atitudine și costum îl apropie de membrii familiei ctitorului. În ansamblu, el apare ca un artist conștient de prestigiul de care se bucură în rîndul clienților săi.

Urmărind succesiunea temelor iconografice, pictura religioasă păstrează următoarele scene și figuri repartizate pe calota naosului, altar, naos și pronaos:

Naos, calotă: Isus Pantocrator. Imbrăcat într-un veșmînt roșu cu galoane și broderii de aur, domină biserica prin gravitatea și maestrea figurii, desenată precis, cu contururi regulate. Figurile de care era înconjurat, printre care se recunosc îngeri, sînt mult șterse, ca și cele ale evangheliștilor de pe pandantive.

Altar, concă: Maica Domnului pe tron cu Isus în brațe străjuiește de pe bolta altarului, încadrată de figurile elegante a doi arhangheli.

Pereți hemiciclu. Registrul de sus (II): Împărtășirea apostolilor. Temă liturgică caracteristică decorării altarului în bisericile Țării Românești, leagă pictura de la Băjești de iconografia celor mai importante dintre ansamblurile picturale realizate în veacurile anterioare, de tipul bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș. Isus sub baldachin împărtășește în dreapta cu pîine (sf. trup) iar în stînga cu vin (sîngele Mîntuitorului). Deoparte și de alta, succesiunea apostolilor ce formează cele două grupe — șase de o parte și șase de alta — se desfășoară într-un ritm armonios. În tratare sînt de remarcat naturalețea gesturilor și a atitudinilor, cît și expresivitatea figurilor.

Un chenar cu sfinți bust în medalioane separă registrul I de registrul II.

Registrul I: Decorat cu o serie de sfinți ierarhi, în picioare, cîte trei de o parte și de alta a ferestrei din axul absidei. Se recunosc de la stînga spre dreapta: sfîntul Spiridon, bătrîn, cu o calotă mică pe cap, ține în mînă un filacter, sfîntul Grigore Bogoslov, bătrîn cu capul descoperit, binecuvîntează cu mîna dreaptă. Sfîntul Ioan în aceeași atitudine ca precedentul (fig. 19). De partea cealaltă a ferestrei urmează: sfîntul Vasile cel Mare, cu capul descoperit, bătrîn cu plete albe, ținînd în mînă un filacter. Urmează sfinții Atanasie și Metodie, cu chipuri de bătrîni, reprezentați în aceeași atitudine ca sfîntul Vasile. Toți poartă veșminte preoțești cu stihare decorate cu cruci înscrise în cercuri și feloane bogat și variat ornamentate cu motive florale mari, specifice brocarturilor, ceea ce îi imprimă acestui ansamblu o puternică impresie de somptuozitate (fig. 20). Folosind o gamă variată de culori, artistul îmbină armonios culorile (verdele cu rozul, albul cu verdele și liliachiul, albastrul verzui cu brunul roșcat), dînd dovadă de mai multă înțelegere pentru simțul culorii decît în redarea costumelor de ctitori. Aceeași tendință de individualizare, întîlnită și la portrete, se observă și în tratarea figurilor de sfinți.

În glaful ferestrei: Isus în potir, încadrat de arhanghelii Mihail și Gavril se profilează pe un fond stelat.

Nișa proscomidiei: În centru, dintr-o *Pieta* azi în mare parte ștearsă se distinge doar figura îndurerată a Maicii Domnului care prin felul în care este tratată vădește și aci o creație artistică de un deosebit interes. Deasupra, într-o compoziție mai mare, « Viziunea sfîntului Petru din Alexandria ».

Nișa diaconiconului este decorată cu o temă puțin întîlnită în iconografia Țării Românești reprezentînd pe *Isus dormind* (fig. 21).

În centru Isus tînăr, așezat pe un tron, doarme cu capul sprijinit pe brațul drept. El este înfățișat gol, învăluit numai de o draperie. În stînga sa un înger în picioare de

strajă, iar în dreapta Maica Domnului, în picioare, cu un evantai liturgic în mîna dreaptă, se apleacă asupra sa¹.

În spatele nișei, parcă străjuind la rîndul lor, figurile monumentale ale arhidiaconilor Ștefan și Roman. Chipurile lor tinere se armonizează perfect cu culorile vii ale veșmintelor din țesături înflorate, brodate la gît și la mînici cu galoane de fir. Orarele, și ele strălucitoare de aur, se detașează puternic pe fondul viu al hainelor.

Arcul triumfal: Picturile mult deteriorate lasă să se mai vadă doar simbolul sfîntului Duh, în chip de porumbel, și figura Celui vechi de zile. Dintr-o scenă a Punerii în mormînt se desprinde gestul elegant și expresiv al Maicii Domnului care cuprinde trupul lui Isus, înfășurat în giulgiu.

Picturile naosului. Decorarea naosului este astăzi dominată de figurile sfinților militari reprezentați sub arcade și de scena *Deisis* din sînul de miazăzi. Prin accesoriile de costum, ca și prin ținuta personajelor, seria sfinților militari de la Băjești amintește ansamblurile mai vechi de pictură romînească, ca cel din secolul al XVI-lea, de la Biserica Episcopală din Curtea de Argeș, monument care a servit de model mai ales meșterilor locali. Plecînd de la acest model, zugravul de la Băjești nu este însă un copist servil al unui model atît de strălucit, ci a însuflețit figurile sfinților săi militari de un suflu mai viu, redat printr-o agitație mai intensă a draperiilor, care amintește de spiritul baroc. Aceeași înrudire cu picturile de la Argeș se observă și în tratarea figurilor lui Isus din scena *Deisis*. Printre alte figuri de sfinite se remarcă cea a sfinitei Marina, plină de mișcare, ca la Filipeștii de Pădure și Măgureni, unde ceva mai tîrziu zugravul Pîrvul Mutul redă aceeași figură. Ceea ce diferențiază aceste picturi de alte ansambluri contemporane este faptul că artistul nu reproduce stereotip figurile, ci le tratează individual, fiecare chip de sfînt în parte, întocmai ca un portret.

Naos, Absida de miazănoapte, reg. I: sfinții militari: Mercurie, Artenie, Teodor Stratilat și Teodor Tiron (fig. 22). Reprezentați sub arcade, au aureole stucate, aurite, decorate cu rozete înscrise în festoane, în costume de militari încărcate de accesorii, ca arcuri, paveze, lănci, săbii etc. Tonalitățile precumpănitoare sînt: verdele, albul, violetul deschis.

Absidă de miazăzi: sfîntul Rafael, sfîntul Dumitru (fig. 23) prezentînd aceleași caracteristici ca și precedenții și scena *Deisis* (fig. 24), care ocupă locul echivalent a doi sfinți, în repartiția spațiului. Într-un cadru mărginit în partea superioară de trei arcade, Isus, în centru, în poziție frontală, este așezat pe un tron. În costum de mare arhiereu, cu dreapta binecuvîntează, în stînga, sprijinită pe genunchi, ține o evanghelie deschisă. Este încadrat de siluetele elegante, alungite, a Maicii Domnului și a sfîntului Ioan. Între ei, două capete de îngeri cu ripide. Cele trei personaje principale au aureole stucate, aurite ca și sfinții militari. Această scenă, prin sentimentul cu care este tratată și prin armonia liniilor și a culorilor, reprezintă una din realizările cele mai importante din tot ansamblul.

Fragmente de picturi din restul naosului indică parțial iconografia din restul naosului. Astfel, în absida de miazănoapte sînt trei scene șterse din ciclul *Patimilor*, dintre care se distinge mai bine *Răstignirea*. Deasupra tabloului votiv, peretele de apus, un registru cu

¹ Această temă este mai frecventă în Moldova în secolele XV–XVI. Raporturile iconografice între cele două provincii, care au fost semnalate și în arta altor artiști din această vreme, cum este cazul lui Pîrvul Mutul, va trebui să constituie în viitor tema unui studiu special, cu atît mai mult cu cît apropierea ce se observă la Băjești dovedesc că nu mai poate fi vorba de o coincidență întîmplătoare.

șapte medalioane desparte portretele ctitorilor de alte scene din ciclul Patimilor, dintre care se recunoaște scena *Isus la Pilat* care își spală mîinile. Deasupra acestui registru, *Adormirea Maicii Domnului*. În glafurile ferestrelor, la miazănoapte, sfinții Cosma și Damian, la miazăzi sfinții Eustație și Mina.

Decorul zugrăvit al pronaosului este variat și bogat în cicluri de scene în care artistul are ocazia să-și afirme și alte posibilități ale talentului său. Scenele sînt tratate aci într-o viziune spațială mai redusă, mai mult în spiritul icoanelor decît în cel al picturii monumentale, spirit ce caracterizase pictura Țării Romînești pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Privită în ansamblu, nici această decorație nu este, totuși, cu totul lipsită de monumentalitate. Această caracteristică nu rezultă atît din structura compozițiilor, ca la picturile anterioare, care excelau prin adaptarea la spațiul decorat a unei singure scene, ci din gruparea unei suite de scene mai mici, legate de o temă centrală, ca de exemplu *Judecata din urmă* ori *Acatistul Maicii Domnului*, scene reprezentate grupat pe un spațiu anumit din arhitectura pronaosului, formînd un ansamblu, un singur ciclu monumental. Cele cîteva teme mai importante din iconografia pronaosului sînt: *Judecata din urmă*, ce decorează întreg peretele de răsărit, *Acatistul Maicii Domnului* și *Sinoadele ecumenice* de pe pereții de miazăzi și miazănoapte.

Bogata compoziție din bolta turlei clopotnițe, dispusă concentric în jurul figurii centrale a lui Isus, prezintă caracteristica de a acorda o originală și amplă desfășurare ilustrării psalmilor în care apar hore și grupuri de muzicanți. Aci artistul a dat o mai mare dezvoltare ilustrării psalmilor decît cea întîlnită mai tîrziu, în picturile lui Pîrvul Mutul la Aninoasa și alte ansambluri picturale brîncovenești. El ilustrează prin hore cu multe personaje textele psalmilor a căror iconografie este inclusă în tematica decorației cupolei pronaosului. Un foarte original efect decorativ obține prin ornamentarea fețelor arcurilor, cu figuri înlănțuite în hore redată cu un ritm și un simț decorativ remarcabil.

Nici elemente de folclor nu lipsesc din picturile bisericii din Băjești. Figura lui Crăciun, din scena *Nașterii lui Isus* de pe peretele de miazănoapte, ca și tema inorogului¹ de pe glaful ușii de intrare, vădesc o strînsă legătură

¹ Pe glaful ușii de intrare, în pronaos, dreapta, se vede scena următoare: În virful unui pom ce iese din gura deschisă cu mulți dinți a unui balaur, un bărbat cu gura căscată așteaptă să-i curgă de sus picături de miere. Deoparte și de alta a trunchiului copacului se văd două capete de șerpi, iar dedesubtul lor un șoarece alb de o parte și unul negru de cealaltă.

Tema își găsește explicația în următorul text din romanul budist *Varlaam și Ioasaf*, roman integrat în literatura bizantină și introdus în patrimoniul literaturii populare a multor țări:

«Cei ce s-au lipit de lucrurile acestei vieți neaducîndu-și aminte nicidecît de cele ce vor să fie, ci petrec în dulcele trupesti, iară sufletele lor le-au lăsat a se topi de foame și a suferi nenumărate răutăți, pare-mi se că se aseamănă unui om ce fugea de fața unui inorog. Deci alergînd el repede căzu într-o prăpastie și căzînd își întinse mîinile de se apucă de un copac și se urcă într-însul și stătu cu picioarele pe niște ramuri, pîrîndu-i că va fi în pace și fără nici o grijă. Iar cînd căută văzu doi șoareci, unul alb și altul negru, care rodeau rădăcina copacului cit le era puțin să-l surpe. Deci căută în fundul prăpastiei și văzu un șarpe mare și groaznic la vedere ce sufla pară de foc și cu gura căscată și cu dinții rinjiți venea să-l înghită. Iară după aceea căutînd iară la acea ramură pe care sta cu picioarele, văzu patru capete de aspidă ieșind din acel mai mare lîngă carele sta și ridicîndu-și ochii în sus, văzu picînd din ramurile acelui copac puțină miere. Și dacă văzu acea puțină miere, uită de nevoile ce-l cuprinseseră, că adică: dinafara de acea prăpastie sta inorogul gata să-l mînnince, iar în fundul prăpastiei rinjea acel șarpe groaznic, ca să-l înghită, iară copacul în care se urcase era aproape să se surpe și ramurile pe care-și pusese picioarele erau uscate și putrede, ci de toate acestea uitînd se porni spre acea ramură din care pica miere»

cu literatura populară și subliniază o dată mai mult importanța originii autohtone a zugravului.

În iconografia picturii românești, parabola inorogului se întâlnește în Moldova încă din veacul al XV-lea la mănăstirea Neamț¹, iar în Țara Românească la monumente din veacurile XVII—XVIII, ca de exemplu la mănăstirea Aninoasa unde, spre deosebire de Băjești, este reprezentat și inorogul sub forma unui cal cu corn în frunte. Anterioară ca dată, parabola inorogului din Biserica din Băjești poate fi considerată astăzi drept cea mai veche reprezentare cu această temă din pictura Țării Românești.

Zugravul a ilustrat în pridvor următoarele cicluri și teme iconografice :

Perete de răsărit. Judecata din urmă. Compoziția monumentală se desfășoară pe suprafața zidului împărțit în cinci registre cu scene și unul cu imitație de draperii. Începând de sus se distinge : în centru Isus pe tron, binecuvîntînd cu mîna dreaptă, iar în stînga ținînd o evanghelie deschisă. De o parte și de alta cete îngerești. În registrul următor, în centru o balanță simbolizînd cumpăna dreptății, încadrată de o parte și de alta de cei 12 apostoli, așezați pe o bancă, cite șase de fiecare parte. Urmează, într-o nișă ce ocupă centrul compoziției, separată de acesta printr-un chenar ornamental, *Tronul Hetimasiei*, străjuit de doi arhangheli. Dedesubt, ingenunchiați față în față, Adam și Eva. În restul spațiului, pe perețele din stînga și dreapta ușii, *Iadul* și *Raiul*. În iad sînt de remarcat categoriile de păcătoși și scenele cu diavolul în care artistul dă dovadă de humor și tendințe caricaturale. Figurile sînt redată cu multă libertate și în plină mișcare. Culorile ce domină sînt : verdele, cenușiul, violetul, rozul-fragă și aurul.

Pe timpanele pereților de miazăzi și miazănoapte: Acatistul Maicii Domnului, în tratarea căruia se recunoaște tipul inspirat din evangheliile apocrife.

Dedesubt sinoadele ecumenice dintre care se văd numai șase, trei pe latura de miazăzi, două pe perețele de apus și unul pe zidul turnului scării clopotniței.

Pe boltă. Picturile foarte șterse lasă să se vadă repartiția și parțial fragmente de scenă. Spațiul împărțit în trei cercuri concentrice ; în primul Isus binecuvîntează, cel de-al doilea foarte șters, ca și al treilea din care se poate distinge totuși ritmica împărțire în arcade mici dispuse cite cinci de o parte și de alta a două arcade duble așezate în axe la miazăzi și miazănoapte. În cea de miazăzi o horă cu multe personaje, iar alături un grup de muzicanți. Tema este în legătură cu ilustrarea psalmilor.

Pe pendentivi: scene din geneză.

Același text dă explicația simbolică a scenei :

« Aceasta este închipuirea celor ce se înșeală cu înșelăciunea lumii aceștia. Adică inorogul însemnează moartea care gonește să ajungă pre neamul lui Adam. Iară prăpastia este lumea aceasta care este plină de cursele morții : copacul pe care-l rodeau la rădăcină acei doi șoareci și de carele se apucase de se ținea, acel pom este viața fiecărui om, ce se scurtează trecînd ziua și noaptea și se apropie de sfîrșit, iară cele patru capete de aspidă însemnează patru stihii din care se tocmește trupul omului, care tulburîndu-se se dezleagă tocmeala trupului și se strică, iară balaurul care varsă foc închipuiește înfricoșata rînză a iadului care așteaptă să înghită și să mistuiască pe cei ce iubesc mai virtos frumusețile și cinstea acestei lumi decît bunătățile veacului ce va să fie : iară picătura de miere însemnează dulcețurile lumii aceștia, cu care se amăgește și înșeală ea pe prietenii ei de nu-i lasă să grijească de mîntuirea lor ». Cf. MARIA GOLESCU, *Cum arată și ce știu românii despre inorog*, București, 1947, p. 1—4 și N. CARTOJAN, *Istoria literaturii romîne vechi*, I, București, 1940, p. 79. Idem, *Cărțile populare în literatura romînească*, I, București, 1929, p. 245.

¹ Cf. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Le roman de Varlaam et Josaaph*, în « Byzantion », VII (1932).

Pe fețele arcurilor de miazăzi și miazănoapte, tinere fete înlănțuite în horă. Poartă bluze albe, fuste largi, corselete și brîie negre.

În glaful ușii de intrare, în fața parabolei inorogului, sfîntul Zosima și Maria Egipteanca.

O armonioasă ornamentație florală și geometrică, formînd chenare, desparte panourile între ele și mărginește cadrele ferestrelor.

Odată studiate caracterele și nivelul artistic al ansamblului de la Băjești, pentru cine cunoaște data la care s-a executat pictura și o raportează la operele de același gen de la sfîrșitul veacului al XVII-lea — bisericile zugrăvite de Pîrvul Mutul și cele ale grupului de la Hurezi — concluziile se deduc ușor. Ne găsim, într-o epocă mai timpurie decît sfîrșitul veacului al XVII-lea, în prezența unui artist înzestrat cu multiple posibilități și a cărui operă este în măsură să modifice părerile considerate pînă acum valabile în ceea ce privește istoria picturii din Țara Romînească.

Arhitectura bisericii din Băjești oglindește un stadiu de evoluție înceată, stadiu în care constructorii folosesc, după preferințele, înclinările și posibilitățile lor, noi și variate soluții tehnice păstrînd încă multe elemente de tradiție. În ceea ce privește pictura, linia nouă de dezvoltare este mai evidentă. Pictura de la Băjești este o dovadă mai mult că în arta veacului al XVII-lea portretul capătă o mare importanță. Realizări ca acelea ale lui Tudoran zugravul, rezultat al spiritului de observație și mînuirii cu știință a mijloacelor tehnice prin care artistul reușește să pună în valoare figura omenească, sînt în măsură să precizeze mai bine punctul de plecare, atît de discutat, al momentului de laicizare a picturii feudale romînești.

О КНЯЖЕСКОМ ДВОРЕ И ЦЕРКВИ В БЭЖЕШТИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящая работа посвящена исследованию княжеского двора и церкви в Бэжешти, собственности великого бана Мареша Бэжеску. Этот памятник до настоящего времени не был исследован. Значение его необычайно возросло вследствие обнаружения на нем в 1955 году одного из наиболее замечательных ансамблей стенной живописи середины XVII века. Одновременно были идентифицированы имена мастеров иконописца Тудорана и каменщика Драгомира.

Вначале изучается историческая личность ктитора, а затем следует описание и стилистический анализ архитектуры, орнаментальной скульптуры и живописи. Относительно архитектуры приходят к выводу, что памятник принадлежит переходной эпохе середины XVII века, в которой были использованы старые традиционные элементы, а также наблюдалось возникновение новых форм.

В работе детально анализируется религиозная живопись и портреты, в числе которых, помимо ктитора и его семьи, был опознан и портрет каменщика мастера Драгомира. Автор сравнивает портретную работу иконописца Тудорана с работой Пырвула Мутула, подчеркивая разницу между двумя художниками. В связи с этим отмечается особая манера передачи лица, характеризующая работы художника Тудорана.

В заключение выявляется значение этого труда для выяснения вопроса, который неоднократно уже обсуждался, о приобретении румынской феодальной живописью светского характера.

Статья представляет исключительный интерес как богатством заключающихся в ней данных, так и новизной проблем, связанных с эволюцией искусства в Валахии середины XVII века.

(RÉSUMÉ)

Cette étude est consacrée à l'habitation seigneuriale et à l'église de Băjești propriété du « Grand Ban » Mareș Băjescu, qui n'ont pas, jusqu'ici, fait l'objet d'investigations particulières. L'importance de ces constructions s'est trouvée accrue de beaucoup du fait du nettoyage des peintures, en 1955, ce qui a mis au jour l'un des plus précieux ensembles de peinture murale du milieu du XVII^e siècle. A cette occasion, ont pu être identifiés les noms des maîtres artisans qui y ont travaillé: le peintre Tudoran et le maçon Dragomir.

L'étude de la personnalité historique du fondateur est suivie de la description et de l'analyse du style de l'architecture, de la sculpture ornementale et de la peinture. En ce qui concerne l'architecture, l'auteur aboutit à la conclusion que le monument appartient à l'époque de transition, du milieu du XVII^e siècle, ou, à côté d'éléments traditionnels encore utilisés, des formes nouvelles apparaissent.

L'étude analyse d'une manière détaillée la peinture religieuse et les portraits dont, outre celui du fondateur et de sa famille, on a encore pu identifier celui du maître maçon Dragomir. L'auteur compare l'œuvre de portraitiste du peintre Tudoran à celle, contemporaine, de Pîrvul Mutul, et en souligne les différences. A cette occasion, il relève le don particulier de rendre les physionomies qui caractérise l'œuvre du peintre Tudoran.

La conclusion fait ressortir l'importance de cette étude pour le problème si discuté de la laïcisation de la peinture féodale roumaine.

L'article vaut tant par la richesse de son information que par les nombreux problèmes neufs qu'il soulève au sujet de l'évolution de l'art en Valachie au milieu du XVII^e siècle.

DESPRE PIATRA DE MORMÎNT A COMITELUI LAURENȚIU ȘI CÎTEVA PROBLEME ARHEOLOGICE ȘI ISTORICE ÎN LEGĂTURĂ CU EA *

de EMIL LĂZĂRESCU



iatra de mormînt a comitelui Laurențiu de Longo Campo — semnalată încă de acum aproape două veacuri — a preocupat uneori, prin cuprinsul inscripției sale, pe cercetătorii trecutului nostru. Niciodată însă ea nu a atras asupra-i luarea aminte a vreunui istoric de artă. Nu numai că, pînă astăzi, nici un studiu ceva mai amănunțit cu privire la ea n-a văzut lumina tiparului, dar — judecînd după cele ce se vor desprinde din paginile ce urmează — ar fi de crezut chiar că ea n-a fost niciodată cercetată cu toată atenția pe care ar fi meritat-o desigur, ea fiind, după cîte se știa, cel mai vechi monument de artă medievală de pe întinsul Țării Romînești de odinioară.

Acest fapt ne face să încercăm aci un mic studiu al acestei pietre de mormînt, întemeindu-ne nu numai pe literatura — destul de săracă de altfel — a chestiunii, ci și pe o cercetare directă și ceva mai atentă a pietrei însăși.

I

Printre sutele de prețioase informații de care este plină cunoscuta *Istorie a Daciei Transalpine* a lui Frantz Ioseph Sulzer¹, se strecoară și una cu privire la o piatră de mormînt din anii 1300 sau 1303, pe care autorul o putuse vedea în biserica Bărăției din Cîmpulung². E curios însă faptul că, deși amintește de ea în mai multe rînduri și prima dată cînd o pomeneste promite că o va « comunica » ceva mai departe, totuși el nu dă în cursul operei

* Comunicare ținută în sesiunea generală a Academiei R.P.R. din ianuarie 1957.

¹ FR. I. SULZER, *Geschichte des Transalpinischen Daziens, das ist der Wallachei, Moldau und Besarabiens im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daziens, als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte, mit kritischen Freyheit entworfen von...*, Des ersten oder geographischen Theils, erster-dritter Band, Wien, 1781—1782.

² « Eine gottische Inschrift vom Jahre 1300 welche ich von dem Altarsteine der hiesigen sehr grossen, aber baufällige Franziskanerkirche abgeschrieben habe, werde ich unten mittheilen, wenn ich von den Freiheiten und dem Alterthum der katolischen Religion in diesem Lande handeln werde », (*op. cit.*, partea I, vol. I, p. 332).

sale textul însuși al inscripției pe care pretinde că ar fi transcris-o. Atunci când vorbește pentru a doua oară de ea, în cuprinsul primei părți a lucrării (singura tipărită), el pretinde că ea ar fi aparținut mormintului « unui oarecare Ludovicus de Lozoncz » și promite că va reveni asupra ei în cea de-a doua parte a lucrării¹, în a cărei copie manuscrisă zadarnic am căuta însă altceva decît o vagă aluzie, însoțită de o trimitere — de această dată înapoi — la partea tipărită².

Explicația acestui curios fel de a proceda o putem ghici ușor din însuși textul lui Sulzer; el pierduse poate transcrierea inscripției, dar, mai probabil, el nu putuse să o citească. Cert este că el ceruse părintelui Bonaventura Andreini, gardianul ordinului minorităților la Cîmpulung — între alte multe informații privitoare la trecutul coloniei catolice din acel oraș — și textul inscripției în discuție. Din răspunsul minoritului, aflăm însă că, nici pe această cale, Sulzer nu-și putuse procura transcrierea inscripției³. Deci, numai pe temeiul unor note personale, desigur incomplete, sau pe acela al unor vagi amintiri, Sulzer a potrivit pe piatra de mormînt un nume de care el însuși pare a se cam îndoii.

A trebuit să treacă mai bine de o sută de ani de la această semnalare, pînă cînd Bogdan Petriceicu Hasdeu să redescopere inscripția comitelui Laurențiu, dar nu pe piatra din Bărăția cîmpulungeană, ci într-o transcriere ce se găsea printre notele rămase de pe urma contelui Ioseph Kemeny, cunoscutul istoric care, în căutare de material pentru o istorie a catolicismului în Principatele Romîne⁴, vizitase cu vreo patru decenii mai înainte și Bărăția din Cîmpulung. Adăugînd la transcrierea incompletă și greșită a lui Kemeny încă o gravă greșeală de tipar, Hasdeu publica pentru prima oară, în 1874, într-un raport intitulat *Trei lune peste munți*, un text al inscripției⁵. Transcrierea aceasta incompletă și greșită a lui Kemeny avea să fie folosită ulterior — după Hasdeu — și de alți învățați⁶.

¹ V. mai jos nota 3.

² « Katolische Sachsen oder andere Papisten haben ohne allen Zweifel gleich nach Erbauung des etzteren Marktes. < Cîmpulung > in demselben gewohnt, wie die in geographischen Teile angezeigten Grabschriften in der alten katholischen dormaligen Franziskanerkirche... gestanden... ausweisen ». (Trimiterele din note îndreaptă către pasajele citate de noi mai sus). V. copia manuscrisă din Biblioteca Academiei R.P.R., Msse. germane, nr. 35, vol. I, fol. 561.

³ Postscriptumul scrisorii lui Bonaventura Andreini (Sulzer, *op. cit.*, part. 1, vol. I, p. 640): « epigraphia libenter transmissem, sed litterae in lapide sculptae, partim ob vetustatem temporis sunt absterse, partim vero, ob multa puncta, quibus Gothi tunc utebantur, nec commode legi possunt ». Sulzer continuă explicînd: « diese Grabinschriften sind diejenigen, deren ich in meinem topographischen Abschnitte § 86 gedacht und wovon ich nur diejenigen lesen konnte, welche rings an Rande des steinernen Altarbodens herum angehauen, und wo mir recht, auf einem gewissen Ludovicus Lozoncz <!?> im J. 1300 oder 1303 gestellet war... doch dieser Zweifel soll im 2-ten Theile, womöglich aufgelöset werden... ».

⁴ Un fragment din ea a fost tipărit de autor sub titlul — *Ueber das Bistum und Franziskanerkloster zu Bakow in der Moldau* în ANTON KURZ, *Magasin für Geschichte, Literatur und alle Denk- und Merkwürdigkeiten Siebenbürgens*, II/1, Brașov, 1846.

⁵ « Columna lui Traian », V (1874), nr. 6, p. 125: « Copia unei necunoscute inscripțiuni ce a fost esistat odiniori în biserica catolică din Cîmpulung: « hic jacet comes Laurentius comes de Campo-longo. anno MCCC » — colecțiunea Ms. Kemeny — »...etc. Mai tirziu — în *Negru Vodă. Un secol și jumătate din începuturile Statului Țerii — Românesci (1230—1380) (Etymologicum magnum Romaniae, Dicționarul limbii istorice și poporane a Romînilor... tomul IV, Introducerea)*, București, 1898, p. CLXXXV, CXC și CCXL — Hasdeu se ocupă de comitele Laurențiu, redînd și inscripția (p. CLXXXV). De această dată, textul ei este: « hic iacet Laurentius comes... » etc.; precum se vede, în loc de a-l îndrepta, Hasdeu mai rău mutilează textul.

⁶ După « Columna lui Traian », A. D. XENOPOL, *Istoria romînilor din Dacia Traiană*, III, București, 1925, p. 59, nota 2.

Un sfert de veac mai târziu — pe baza unei cercetări proprii și directe de astă dată — Gr. G. Tocilescu, în ediția din 1900 a binecunoscutului său *Manual de istoria românilor*¹, publica inscripția în întregime și destul de corect, singura greșeală pe care o făcea cunoscutul epigrafist fiind aceea de a fi început lectura textului (dispus pe chenarul ce înconjoară suprafața pietrei) din alt punct decât acela pe care îl cereau, atât sensul logic, cât și formularul obișnuit al inscripțiilor funerare latinești din evul mediu. Același text îl întâlnim, cu un an mai târziu, într-o publicație a lui Nicolae Iorga² și apoi, de aci, într-o lucrare a lui Dimitre Onciul³.

Mai târziu, cu prilejul lungilor polemici stîrnite de descoperirile de la Biserica Domnească din Curtea de Argeș, numele comitelui Laurențiu revenea iarăși în discuție⁴ și astfel, pe alături, își puteau face loc și câteva informații privitoare la lespeda lui de mormînt: într-o lucrare polemică, St. Nicolaescu prezenta — alături de o nouă lectură a inscripției și de câteva considerații cu privire la calitatea calcarului din care este făcută lespeda — pentru prima oară, o fotografie a ei⁵. Acum 20 de ani, Nicolae Iorga, dădea în *Istoria românilor*, o altă fotografie, mai clară⁶. În sfîrșit, preotul I. Răuțescu, în ampla sa monografie asupra Cîmpulungului, se ocupa, cum era de așteptat, și de acest străvechi monument cîmpulungean⁷.

★

Dacă după un secol și trei sferturi de la semnalarea pietrei de mormînt a comitelui Laurențiu am ajuns, în sfîrșit, să avem astăzi o lectură corectă a inscripției, în ce privește cercetarea ei din punct de vedere arheologic și artistic lucrurile stau cu mult mai puțin bine.

Cum am văzut mai sus, Sulzer nu dădea în această privință, nici un alt amănunt decât că piatra se afla în fața altarului Bărației și că inscrip-

¹ GR. G. TOCILESCU, *Manual de istoria românilor pentru școlile secundare de ambe-sexe...* cu cinci hărți și 212 ilustrațiuni, București, 1900, p. 132: «pe timpul lui Radu Negru, trăia la Cîmpulung un Laurentius conte de Cîmpulung (Laurentius de Longocampo), care moare în a. 1300, precum se citește pe piatra lui mormîntală din biserica catolică din același oraș... — ANNO D[omi]NI M[ille] CCC[ies] + HIC SEPULTUS EST//COMES LAVRENTIVS DE LONGO CAMPO PIE ME (M)ORIE». În ediția precedentă a *Manualului* (1899) existența pietrei era semnalată, fără însă a se da inscripția.

² N. IORGA, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, I—II, București, 1901, V, *Documente scoase din arhiva mănăstirii catolice din Cîmpulung și privitoare la istoria catolicismului în Țara Românească*, p. 273. (Inscripția a mai fost folosită și în alte numeroase lucrări ale regretatului istoric).

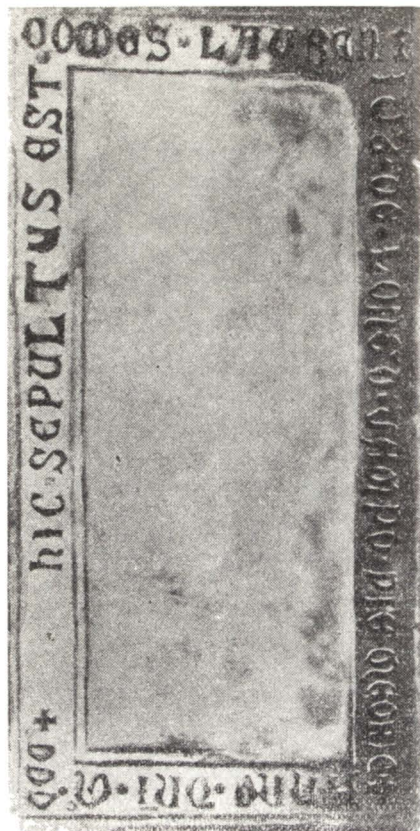
³ DIMITRE ONCIUL, *Titlul lui Mircea cel Bătrîn și posesiunile lui*, în «Convorbiri literare», XXXVI (1902), p. 745-6. Onciul cunoaște și respinge lecturile lui Sulzer și Hasdeu (din «Columna lui Traian»).

⁴ VIRGIL DRĂGHICEANU, *Curtea Domnească din Argeș. Note istorice și arheologice*, în «Buletinul comisiunii monumentelor istorice», X—XVI (1917—1923), p. 12. O. TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Argesh*, Texte, Paris, 1931, p. 312, cu nu mai puțin de cinci greșeli de tipar.

⁵ ST. NICOLAESCU, *De la întemeierea Țării Românești. Inscripția de pe mormîntul lui Comes Laurencius de Longo-Campo, 1300. Privilegiul comercial al lui Vladislav-Voevod din 20 Ianuarie 1368 cu note privitoare la descălecătorul Țării Românești Radul Negru Voevod și urmașii săi, Biserica Domnească din Curtea-de-Argeș, Sfînta Muceniță Filoftea și picturile de acolo*, București, 1924, (Extras din «Noua revistă bisericească», VI (1924), p. 153—173), p. 5 (155).

⁶ N. IORGA, *Istoria românilor*, vol. III, *Cititorii*, București, 1937, fig. 19 (între p. 160—161). Aceeași fotografie, în condiții tehnice mai bune, în ediția franceză a aceleiași opere (*Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale*, vol. III, *Les fondateurs d'état*, București, 1937, fig. 19, între p. 194—195). Fotografia a fost însă retușată în ce privește inscripția: litera «c» din Laurencius a fost transformată în «t».

⁷ Preot ION RĂUȚESCU, *Cîmpulung-Muscel, Monografie istorică*, Cîmpulung, 1943, p. 6, cu o reproducere mărită a fotografiei publicată de N. IORGA.



Piatra de mormînt a Comitelui
Laurențiu (fotografie, după,
N. Iorga).

ția împodobește chenarul ce-i înconjură suprafața¹. Hasdeu, care n-o văzuse nicio dată, părea a se îndoi de faptul că ea ar mai exista². Tocilescu se mărginea să ne informeze că: «Inscripțiunea latinească e săpată cu caractere monachale³ pe o lespede de piatră pusă în treaptă dinaintea altarului (Bărăției) (lung. 2,15 m; lăț. 1,04; gros. 0,13 m)»⁴. Nicolae Iorga o socotea «din ruinele vechiei mănăstiri (cloașterul); strămutată azi dinaintea altarului bisericii» (Bărăției)⁵. Stoica Nicolaescu dă următoarea descriere: «Literile sînt săpate pe piatră, în adîncime, așa cum se obișnuia pe atunci. Caracterul lor este absolut același cu al literilor majuscule gotice sau lombardice de pe corpul inelului lui Radul Negrul vodă, găsit în mormîntul din biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș... Piatra ce acoperă rămășițele pămîntești ale celui de pioasă amintire Comes Laurentius de Longo-Campo, mort la 1300, este de Albești și se cunoaște ușor fiind de formație numulitică, unică în felul său»⁶. Aceași descriere, uneori cu aceleași cuvinte, ne întîmpină și în amintita monografie a preotului Răuțescu⁷.

Cum se poate vedea, din descrierile celor care au cercetat-o pînă acum, piatra de mormînt a comitelui Laurențiu n-ar părea să aibă vreo altă însemnătate, afară,

bineînțeles, de cea pe care i-o conferă des amintita inscripție.

Cît privește fotografiile publicate, ele par — dar numai la prima vedere — să confirme această impresie: inscripția își desfășoară textul pe un chenar extrem de simplu ce înconjoară un cîmp central dreptunghiular complet gol. Piatra are astfel un curios aspect de sărăcie, de primitivitate. Privind-o trebuie să ne punem chiar din primul moment întrebarea: ce-l va fi făcut pe cioplitorul ei să dispună inscripția pe chenar, cînd, în mod normal, ea

¹ Vezi mai sus, p. 109, nota 2, p. 110 notele 2 și 3.

² Vezi mai sus, p. 110, nota 5.

³ Pentru înțelesul pe care-l dă Tocilescu acestui termen, mai jos, p. 114 nota 4.

⁴ TOCILESCU, *op. cit.*, ed. (1900), p. 132.

⁵ N. Iorga, *Studii și doc.*, I — II, p. 273; Mai pe larg în *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a romînilor*, ed. a 2-a, București, 1929, vol. I, p. 36.

⁶ ST. NICOLAESCU, *op. cit.*, p. 4—7. Textul urmează: «de Albești este și piatra cu inscripție slovenească pusă pe mormîntul lui Nicolae Alexandru voevod, la anul 1364, Noembrie 10... Tot de Albești este și piatra de pe mormîntul lui Radul Negrul vodă, adică statuia sau chipul său, ce a fost pusă pe mormîntul său, pe sarcofagul aflat în străvechia biserică a Sfîntului Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș. Această piatră se găsește astăzi în Muzeul național de antichități din București» (azi la Muzeul de artă R.P.R. n.n.). Textul continuă cu considerații asupra carierelor de la Albești și vechimii exploatării lor (p. 7—11).

⁷ RĂUȚESCU, *op. cit.*, p. 6.

ar fi trebuit să acopere, dacă nu în întregime, măcar în parte cîmpul central rămas gol?

Dar aceasta nu este decît prima nedumerire pe care o avem privind fotografiile inscripției.

Oricine privește cu oarecare atenție aceste fotografii trebuie să observe că — în ciuda simplității sale — chenarul lespedei funerare ce ne preocupă este de o rară eleganță: sobrietatea liniei, desenul deosebit de îngrijit, regulat și vădit ornamental al literelor mari și clare, atenția cu care acest chenar cu inscripție a fost netezit, proporția perfectă dintre chenar și suprafața pe care el o înconjură, toate acestea arată o lucrare îngrijită, a unui meșter priceput, stăpîn pe meseria lui și — fără nici un fel de îndoială — cu vădită preocupare de a da operei sale un caracter artistic. Ce l-ar fi putut oare determina pe un asemenea bun meșter să procedeze cu totul altfel în cîmpul central al pietrei? Căci aci n-ar părea să fi fost făcută nici un fel de încercare de a se netezi piatra rămasă zgrunțuroasă, urme evidente de daltă fiind ușor vizibile în fotografii chiar. Aceste două nedumeriri ar putea fi explicate numai dacă am presupune că piatra a rămas neterminată, suprafața cîmpului central fiind rezervată pentru a fi acoperită, mai târziu, de un ornament oarecare.

Dar această soluție simplă și logică trebuie să fie și ea îndată înlăturată — și aci ne întîmpină cea de-a treia ciudățenie aparentă pe care o prezintă piatra la un examen mai atent al fotografiilor ei — cîmpul central nu se află nici la același nivel cu chenarul și nici, cum ar fi de așteptat (presupunînd că ne-am afla în fața unei lucrări neterminate), la un nivel superior, ci, dimpotrivă, la unul inferior. Cum însă în sculptura în piatră — și asta o știe oricine — se lucrează prin înlăturare, nu prin adăugire, și deci un cîmp nelucrat nu poate rămîne mai jos decît chenarul său lucrat, sîntem siliți să admitem că această coborîre a nivelului cîmpului central este voită. Ce scop putea urmări meșterul în acest caz?

Prin simpla coborîre a nivelului cîmpului central nu se putea realiza nici un fel de efect decorativ. N-ar fi avut nici un rost iarăși ca, după această primă operație, să se mai încerce acoperirea cîmpului central cu vreun motiv ornamental, căci aceasta ar fi însemnat o și mai adîncă pătrundere în piatră. În acest caz, prima operație ar fi fost, nu numai o muncă zadarnică, ci și una care ar fi dăunat efectului artistic al decorației ce urma să acopere cîmpul central: jocul de umbre și lumini care ar fi trebuit să accentueze contrastul între plinuri și goluri ar fi fost atenuat, dacă nu distrus, prin această coborîre a nivelului suprafeței plinurilor.

Reiese deci, numai din această simplă privire atentă a celor două fotografii publicate pînă în prezent ale lepezii de care ne ocupăm aci, pe de o parte că intenția meșterului care a făcut-o n-a fost cîtuși de puțin aceea de a-i lăsa cîmpul central liber — căci el a lucrat pentru a-i coborî nivelul față de chenar — și, pe de alta, că nu ne putem afla în fața unei opere rămasă întîmplător neterminată. În consecință, se impune concluzia că suprafața cîmpului central a fost împodobită cu ceva, că acest «ceva» trebuia să se înalțe deasupra nivelului actual al cîmpului central și că el s-a șters sau a fost șters ulterior.

Dar, în acest caz, o cît de mică urmă trebuia să se mai poată observa pe piatră și, ca urmare, o cercetare directă și deosebit de atentă a pietrei însăși — cercetare ale cărei rezultate le vom da în rîndurile ce urmează — se impunea.

Piatra de mormînt a comitelui Laurențiu de Longo Campo este un bloc paralelipipedic de calcar compact, cu dimensiunile de $210 \times 106 \times$ peste 30 cm^1 , aflător astăzi în biserica Bărăției din Cîmpulung, unde servește ca treaptă în fața altarului². În actuala așezare, două din cele șase fețe ale ei nu pot fi cercetate: fața inferioară și una dintre cele două suprafețe laterale lungi — cea din stînga — care este prinsă în baza de zidărie a altarului bisericii³. O crăpătură, azi acoperită cu ciment, împarte piatra în două, începînd de pe latura din dreapta a suprafeței, cam la 65 de cm de la marginea ei de către picioare și ajungînd pe latura stîngă la aproximativ 50—55 cm de aceeași margine.

Singură fața superioară a fost lucrată, celelalte (vorbit, bineînțeles, numai de cele vizibile) au fost doar cu grijă netezite. Această față superioară este încadrată de jur împrejur de un chenar larg de aproximativ 20—21 cm și compus dintr-o bandă mai lată (circa 14 cm), cuprinsă între alte două mai înguste (2—2,5 cm), despărțite între ele prin șanțuri subțiri (0,8—1 cm) și cu o adîncime aproape constantă de $1/2 \text{ cm}$. Pe această bandă mai lată a chenarului se află săpată în adîncime inscripția:

HIC · SEPULTUS EST ·
COMES · LAURENC
IUS · DE · LONGO · CAMPO · PIE · ME · MORIE ·
ANNO · Dñi · M° ·
CCC° · †

adică: «*Hic sepultus est // comes Laurencius de Longo Campo, pie me (m)orie//*
† Anno D(omi)ni M° CCC° †

Literele acestei inscripții — variînd între 8 și 9 cm înălțime — sînt gotice, asemănătoare celor ce se întîlnesc în mod obișnuit în Occident în aceeași vreme. Caracteristica generală a goticei epigrafice este desenul elegant, destul de complicat (prin accentuarea exagerată a părților îngroșate și prin multiplicitatea liniilor secundare) și regulat al literelor⁴, fără a se ajunge însă la perfectă și obositoare regularitate ce face ca inscripțiile secolelor al XIV-lea și mai ales al XV-lea să fie cu atît mai greu de citit, cu cît sînt mai bine scrise. Cele două prescurtări nu prezintă nimic deosebit și par a fi fost

¹ Piatra intră în baza de zidărie a altarului pînă la șanțul ce desparte banda exterioară a chenarului de cea centrală, deci cam 2 cm. Partea liberă a suprafeței este lată, așa cum arată și Tocilescu, de 104 cm. Grosimea pietrei nu poate fi măsurată exact, ea pătrunzînd și sub dușumeaua ce o înconjură. După cît am putut observa, ea ar putea avea cam 39 cm grosime. Deci, peste 30 cm este un minimum cu siguranță întrecut.

² Astăzi ea este ferită de roadere și de zgîriere prin două panouri mobile de lemn ce o acoperă în întregime.

³ Nu putem ști cum se prezintă aceste două suprafețe, pentru cercetarea lor fiind necesară o depărtare și o răsturnare a pietrei.

⁴ NICOLA BARONE, *Paleografia latina, Diplomatica e nozioni di scienze ausiliarie*, ed. a III-a, 1923, p. 98. Tocilescu a întrebuițat termenul de «caractere monahale» după Wattenbach; alți autori folosesc alte numiri: scriere unghiulară, scolastică etc.

marcate, ambele, printr-o linie orizontală, aşezată deasupra cuvântului prescurtat ¹.

Textul porneşte de pe latura dreaptă a chenarului, cam de la 66 cm de la marginea de către picioare a pietrei, face întreg înconjurul chenarului şi se termină la aproximativ 35 cm de punctul de plecare. Cu toată existenţa acestui gol pe chenar, putem fi siguri totuşi că inscripţia este terminată şi că spaţiul liber nu a fost păstrat pentru a fi completat mai târziu cu cifrele zecilor şi unităţilor anului (şi rămas apoi necompletat), aşa cum s-a întâmplat adesea pe lespezile funerare ale acelor ce-şi pregătiseră cu grijă — încă în viaţă fiind — mormintele (şi ai căror urmaşi, mai puţin grijulii, n-au mai pus să se însemne cifrele lipsă) ². În cazul inscripţiei ce ne preocupă, sfârşitul textului este marcat printr-o cruce, care aci are valoarea punctului din ortografia noastră, acesta din urmă fiind şi el folosit, dar numai spre a despărţi între ele cuvintele. Deci, tocmai prezenţa acestui spaţiu liber — în afară de formularul obişnuit al inscripţiilor funerare latine medievale şi de alte considerente ce se vor vedea mai jos — ne arată limpede că lectura inscripţiei nu trebuie începută cu data, aşa cum o făcea Tocilescu ³.

Chenarul acesta cu inscripţie delimitează înlăuntrul său un dreptunghi cu dimensiunile de aproximativ $1,68 \times 0,64$ m, a cărui suprafaţă se află cu 5 mm mai jos decât nivelul celei a chenarului. Pe acest câmp central — pe alocuri neregulat, pe alocuri azi lustruit de paşii preoţilor care au slujit la Bărăţie — se pot observa, în unele puncte, urmele de daltă despre care aminteam mai sus că sînt vizibile chiar pe fotografii.

Privită cu atenţie, suprafaţa acestui câmp central lasă să se vadă însă — pe lângă feluritele neregularităţi accidentale — şi foarte vizibilele contururi ale unei reprezentări de corp omenesc. Se poate urmări cu uşurinţă linia ce mărgineşte partea dreaptă a corpului, începînd de la gît, înconjurînd umărul, coborînd pînă la cot, unde ea se întoarce către mijlocul pietrei (antebraţul drept se sprijinea pe partea de jos a pieptului); apoi linia se coboară de la şold spre gleznă, uşor şerpuitoare în dreptul genunchiului şi pulpei. Laba piciorului drept, cu vîrfu puţin întors în afară, corect schiţată, este perfect vizibilă, delimitată de patru şanţuleţe; cea a piciorului stîng, cu mult mai ştearsă, este totuşi şi ea uşor de recunoscut ⁴. Restul părţii stîngi a conturului a dispărut, şters de paşii celor care, veacuri de-a rîndul, au călcat piatra în picioare.

Din puţinul ce se poate vedea, putem totuşi deduce că înălţimea corpului era de aproximativ 153 cm, fără a mai socoti şi laba piciorului, al cărui vîrf coboară pînă la marginea cîmpului central (deci, în total circa 168 cm). Lăţimea maximă, în dreptul coatelor, trebuie să fi fost — presu-

¹ Bara de deasupra lui «D(omi)ni» este vizibilă; cea de deasupra lui «me(m)orie» nu se poate observa din cauza temeliiilor altarului.

² Ca în cazul altor pietre de mormint de la noi; spre exemplu, piatra de mormint a lui Ştefan cel Mare şi cea a Mariei Voichiţa de la mănăstirea Putna.

³ Ceea ce a indus în eroare pe Tocilescu a fost, desigur, prezenţa la unul din colţurile chenarului a unei cruci. Ştiînd că, la noi, aproape totdeauna inscripţiile dispuse pe chenar încep de pe una din laturile mici ale dreptunghiului şi sînt precedate, de cele mai multe ori, de o cruce, Tocilescu a socotit că această constatare este valabilă şi pentru inscripţiile latine. Dar acestea sînt de cele mai multe ori lipsite de o astfel de «invocatio monogrammatica».

⁴ În poziţia în care se află piatra astăzi, silueta nu poate fi fotografiată. Conturul n-ar fi vizibil decât în cazul în care piatra ar fi luminată din stînga, lucru imposibil din cauză că de această parte se află masa altarului. Luminată din dreapta, aşa cum s-a făcut pentru toate fotografiile publicate pînă în prezent, liniile conturului se pierd şi cîmpul central apare complet gol.

punînd (cum pare probabil) că silueta corpului era dispusă simetric față de axul median al cîmpului central — egală cu lăţimea acestuia, deci cam 64 cm. Cît priveşte celelalte dimensiuni, ele nu pot fi măsurate (sau măcar presupuse) decît cu o foarte mare aproximaţie; totuşi, ele par a indica o proporţie a corpului neaşteptat de justă¹.

Nu încape deci nici o îndoială că pe piatra de mormînt ce ne preocupă se află figurat chipul comitelui Laurenţiu.

Să încercăm, pe baza puţinelor date certe prezentate mai sus şi prin comparaţie cu alte reprezentări asemănătoare din Occident, să ne figurăm cam cum putea arăta piatra de mormînt ce face obiectul acestor cercetări, atunci cînd ea era încă întreagă.

Am putea împărţi pietrele de mormînt pe care apare reprezentat mortul în întregime — pietre din care există astăzi sute încă, în bisericile din Occident şi, pe cît se pare, existau odinioară, mii — în trei mari categorii. Tipul cel mai obișnuit — «gisantul» clasic — reprezintă mortul așa cum odihnea el sub piatră, așezat pe spate cu picioarele apropiate, cu mîinile încrucișate pe piept sau împreunate într-un gest de veșnică rugă. De cele mai multe ori ochii, larg deschiși, priveau, dincolo de bolțile grele de piatră ale bisericii în care odihnea trupul, spre bolțile senine ale cerurilor, spre oeva pe care, cei vii, nu l-au văzut încă. Nu rareori, un animal — șarpe, ciine sau altul — simboliza, călcat în picioare sau numai așezat acolo, pămîntescul de care se descătușase prin moarte cel răposat².

Alteori, pe piatra ce avea să fie culcată deasupra mormîntului, cel răposat era reprezentat, nu ca un mort întins, ci ca și cînd ar fi fost în picioare, în clipa în care sta să treacă pragul spre lumea celor veșnice, prag figurat prin însuși chenarul ce încadrează piatra și care, uneori, capătă forma unui portal³. Ni se pare că mai degrabă acesta ar putea fi cazul în ce privește reprezentarea comitelui Laurenţiu: faptul că picioarele nu sînt lipite, ci depărtate puțin între ele și că o linie de pămînt se zărește în spatele lor, cam la înălțimea gleznelor, ne arată că aci nu poate fi vorba de o reprezentare a unui mort culcat. Lipsa oricărui element simbolic care să dea chenarului un aspect de portal nu trebuie să ne mire, căci pentru epoca de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, chiar pentru Occident — și mai ales pentru lumea germană — prezența unor asemenea elemente nu constituie încă regula generală, ci mai degrabă excepția. Această lipsă corespunde, de altfel, cu cea a celui alt element simbolic, animalul reprezentat la picioare, și el mai frecvent în arta franceză — și mai ales la gisantii obișnuți — decît în arta țărilor de cultură germanică.

Cît privește cel de-al treilea tip de astfel de reprezentări, el nu poate avea nici o legătură cu subiectul nostru, căci se întîlnește, în foarte rare cazuri, numai pe pietrele de mormînt ale unor profesori, reprezentați la catedră, ținîndu-și cursul⁴.

¹ Lungimea corpului de la umăr la șold: circa 60–65 cm; cea a piciorului de la șold la călcîi: circa 65–70 cm. Lungimea coapsei, de la șold la genunchi: 30–35 cm; cea a gambei (fluerul piciorului): circa 35–38 cm. Grosimea gleznei (inclusiv încălțămîntea: 7 cm. Lăţimea corpului în dreptul șoldurilor (capetele trocanterelor) — socotind reprezentarea ca simetrică, cum pare probabil circa 35 cm.

² Pentru sensul simbolic al ochilor deschiși și al animalelor la picioarele gisantului, v. Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France et ses sources d'inspiration*, Paris, 1908, p. 433–440.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 440.

Ceea ce ne-a rămas din piatra de mormînt a comitelui Laurențiu nu ne îngăduie să putem măcar bănuî pentru ce se îndoiau mîinile deasupra pieptului. Ele puteau tot atît de bine să se împreune într-un gest de rugăciune, ca și pentru a susține un obiect oarecare (o spadă, un scut, un simplu toiag sau eventual o cruce) sau numai pentru a exprima un gest, poate familiar celui răposat¹. Cît privește îmbrăcămintea, ea pare să fi fost un costum de călărie — costum de călătorie sau de luptă — cu pantalonii strînși pe picior, poate o armură, deși o dungă ce pornește de la umăr și coboară pînă în partea de jos a pieptului pare a indica prezența unui guler cu rever foarte lat. În ori ce caz, mortul nu pare să fi avut o îmbrăcămintă amplă sau o mantie, căci o asemenea îmbrăcămintă nu ar lăsa să se vadă cu atîta amănunțime contururile corpului.

Cît despre tehnica folosită, trebuie să presupunem că ea nu a fost aceeași peste tot: etichetele picioarelor par a fi fost indicate doar prin cîteva șanțuri subțiri (sgraffito); partea de jos a corpului pare să fi fost reprezentată printr-un relief destul de puțin înalt; numai partea de sus a corpului și mai ales figura par a fi fost redată într-un relief înalt, mai înalt decît chenarul înconjurător², căci aci, mai ales la figură, și-a dat cineva osteneala să înlăture relieful folosind dalta, și urmele acesteia pot fi, cum spuneam, ușor observate chiar în fotografie.

Este evident că piatra nu mai acopere astăzi pe cel căruia îi fusese dedicată și că, strămutată de pe mormîntul lui, a fost adusă spre a fi transformată în treaptă de altar numai cu mult mai tîrziu. Faptul nu s-a putut petrece decît atunci cînd numele comitelui Laurențiu nu mai spunea nimănui nimic și cînd — poate — însuși chipul său suferise de pe urma veacurilor scurse asupra-i și de pe urma feluritelor întîmplări, de cele mai multe ori tragice, pe care curgerea lor le adusese cu sine. Numai atunci, desigur, la una dintre reparațiile pe care le-a suferit biserica Bărăției, piatra a putut fi socotită potrivită scopului pe care-l îndeplinește și astăzi. Fără îndoială însă că, pe acea vreme, relieful ce o împodobeă se păstrase totuși suficient de bine și rămăsese destul de înalt, mult mai înalt desigur decît chenarul de care nimeni nu a socotit necesar să se atingă, pentru a împiedica pe cei care, înălțați pe această treaptă improvizată, slujeau în fața altarului. Pentru a netezi lespedea a fost deci nevoie, cum am arătat, să se intervină cu dalta.

Care sînt rezultatele acestui sumar examen — ceva mai atent, totuși, decît al cercetărilor mai sus-citați — în ce privește piatra de mormînt al cărui studiu face obiectul principal al acestor pagini?

Nedumeririle ce se ridicau la o observare ceva mai atentă a fotografiilor ei se împrăștie:

Aspectul general al ei n-a fost atît de primitiv cum apare astăzi, la prima vedere. Dispunerea inscripției pe chenar își capătă o explicație logică. Deosebiri între chipul în care a fost lucrat chenarul și între acela în care a

¹ Preoții erau adesea reprezentați binecuvîntînd, sau cu un potir în mînă. V. W. PINDER, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der Staufischen Klassik*, ed. a III-a, Leipzig 1940, Text. fig. 69—70 (morminte de arhiepiscopi, în catedrala din Magdeburg). Suveranii au globul cruciger și sceptrul ca, spre exemplu, Rudolf de Suabia (catedrala din Merseburg, *ibidem*, p. 45).

² Exemplele de întrebuițare a unor tehnici deosebite pe aceeași piatră de mormînt sînt numeroase. În toate cazurile citate mai sus, după Pinder, s-au folosit cel puțin două tehnici: cea a reliefului înalt (capul și partea de sus a corpului) și cea a reliefului plat, în rest. Uneori (mormintele de arhiepiscopi amintite) capul se detașează aproape în «ronde-bosse».

fost tratat cîmpul central nu există, căci urmele grosolane de daltă și neregularitățile vizibile pe acesta din urmă nu aparțin primului meșter — creatorului — ci celui de-al doilea — distrugătorului operei. Diferența de nivel între chenar și cîmpul central se lămurește și ea, căci pe acest cîmp se detașa relieful. Proporția justă a corpului — pusă alături de aceea dintre chenar și cîmpul central — ca și ceea ce se poate deduce cu privire la calitatea sculpturii, judecînd nu numai după ceea ce ni s-a păstrat din ea, ci și după eleganța sobră a chenarului și a inscripției — ne arată că monumentul a ieșit de sub daltă unui meșter priceput care, fără îndoială, nu era la prima încercare de acest fel.

În scurt, ne aflăm în fața resturilor — din nefericire atît de mutilate — ale unei opere de artă care putea susține comparația cu cele mai frumos realizate pietre de mormînt din secolul al XIV-lea de la noi și care nu pare să fi fost mai prejos decît cele mai multe dintre lespezile funerare de același tip ce împodobeau bisericile Occidentului.

III

Cea dintîi dintre problemele ce se leagă de existența pietrei de mormînt a comitelui Laurențiu ni se pare a fi — fără îndoială — cea a provenienței ei. A fost ea adusă oare la biserica Bărăției de la vechiul cloașter, așa cum s-a presupus pînă acum, sau a aparținut totdeauna bisericii în care se găsește azi? Pentru a putea încerca să dăm un răspuns acestei întrebări, trebuie să schițăm în fugă istoricul bisericilor catolice din Cîmpulung.

Cea mai veche mențiune despre o biserică catolică în Cîmpulung ar părea să se găsească într-un act din 1382¹: ni se spune acolo că Grigorie, episcopul catolic de Severin, — « ca și al părților muntenesti »², a ordonat subdiacon pe Ioan, fiul lui Valentin de Corospatac; faptul s-ar fi petrecut în mănăstirea sfintei Fecioare din Cîmpulung, la cererea « gardianului » din acel oraș³. Cum izvoarele istorice nu menționează decît două biserici catolice în Cîmpulung și cum, iarăși, de cînd se știe, actuala Bărăție a avut hramul sf. Iacob cel Mare (apostolul), ar fi de bănuît că — dacă documentul acesta ar fi autentic, ceea ce ni se pare îndoielnic⁴ — mănăstirea sfintei Fecioare nu ar putea fi decît Cloașterul⁵.

Nu putem ști ce hram avea biserica din Cîmpulung în care, după cîte ne spun Peter Sparnau și Ulrich van Tennstädt — doi pelerini germani

¹ HURMUZAKI-DENSUSIANU. *Documente privitoare la istoria rominilor*, I₂, București, 1890, nr. CCXVI, p. 116.

² « Nec non parcium Transalpinarum ». Totuși, de la 9 mai 1380, exista un episcop de Argeș, Nicolaus Antonii (C. AUNER, *Episcopia catolică a Severinului* în « *Revista catolică* », II (1913), p. 53). Chiar dacă am presupune că acesta nu-și luase încă dieceza în primire, ar fi greu de acceptat că, la doi ani după numirea lui, un episcop vecin ar mai fi putut să-și aroge titlul de episcop al părților transalpine. În privința întrebuirii titlurilor, cancelariile catolice erau deosebit de scrupuloase, nu numai în secolul al XIV-lea, ci chiar cu veacuri înainte.

³ « Gardian » nu poate fi decît un franciscan. Cloașterul a fost, cum se va vedea, o mănăstire dominicană; deci încă un element suspect în același act.

⁴ AUNER, *op. cit.*, p. 54—55, deși susține autenticitatea documentului, este silit să recunoască că el rămîne suspect și că I. Karacsony — autoritate în materie — era de părere că e falsificat.

⁵ O știre ulterioară ne arată că, totuși, cloașterul era dedicat sf. Elisabeta, regina Ungariei, (v. mai jos). Deci încă un motiv de suspiciune, împotriva documentului amintit.

care, în drumul lor de întoarcere de la Ierusalim, au trecut în 1385 și pe la noi — se găseau pe atunci moaștele piciorului sfântului Andrei ¹. S-ar părea însă că despre Cloașter este vorba în scrisoarea din 27 aprilie 1427, prin care împăratul Sigismund cerea legatului papal acordarea de noi indulgențe în favoarea călugărilor mănăstirii dominicane din Cîmpulung, cele vechi fiind pierdute cu prilejul unor năvăliri turcești ². Același document ne informează că, tot atunci, suferiseră și clădirile mănăstirii, dar că, prin grija amintiiților călugări, ele aveau să fie nu numai reparate, ci și mărite.

Nu putem urmări mai departe soarta acestei mănăstiri dominicane; într-un târziu, aflăm că locul pe care ea se înălțase ajunsese a face, în 1656, obiectul unui proces între mănăstirea ortodoxă din Cîmpulung, care uzurpase stăpînirea, profitînd de grava criză prin care trecuseră catolicii cîmpulungeni, și aceștia din urmă ³. O altă știre, cam din aceeași vreme, ne lămurește că unul dintre stareții mănăstirii ortodoxe dărimase biserica cea veche și în parte ruinată a Cloașterului, socotită însă ca făcătoare de minuni, fapt pentru care se spune că era mereu blestemat de către toți cîmpulungenii, indiferent de confesiune ⁴. Virtuțile miraculoase ale bisericii trecuseră atunci asupra unui pom ce creștea acolo și pe care, un secol mai târziu, îl putuse vedea, sub forma unui trunchiu uscat, și Sulzer ⁵.

Față de această mănăstire, a cărei fundare a fost pusă nu o dată în legătură cu trecerea, pentru scurtă vreme, a cavalerilor teutoni prin părțile noastre ⁶, cea de-a doua biserică de care amintesc izvoarele, actuala Bărăție, a fost totdeauna socotită ca fiind cu mult mai nouă. Ca urmare, dacă pitorescul ei turn clopotniță a atras încă de multă vreme atenția artiștilor ⁷ și, ceva mai târziu, pe aceea a cercetătorilor artei noastre vechi ⁸, biserica ea însăși n-a atras atenția nimănui și nicăieri nu s-a încercat un istoric și o descriere a ei.

Se consideră că, în forma ei de astăzi, Bărăția datează de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea (se știe că a fost sfințită la 10 iulie 1760 ⁹ și că ea înlo-

¹ Partea din descrierea călătoriei lor, privitoare la ținuturile noastre, la N. IORGA, *Acte și fragmente privitoare la istoria romînilor*,... III, București, 1897, p. 1—2.

² *Ibidem*, p. 81—82 «monasterium de Longo Campo, in Walachia, ordinis fratrum predicatorum».

³ AL. LAPEDATU, Marghita Doamna Negrului Vodă. O ipoteză istorică, în *Un mănunchiu de cercetări istorice*, București 1915, p. 7. La 20 mai 1656, cîmpulungenii recunoșteau printr-o mărturie uzurparea; la 28 mai același an, domnul restituia locul catolicilor. Se amintește «părintele egumenul Melhie» (Melchisedec) care «au stricat și biserica ce au fost pre acest loc».

⁴ Relațiunea lui Gabriel Mančić (Thomasy) cu privire la situația bisericii catolice în Țara Românească, Moldova și Transilvania, în *Acta Bulgariae ecclesiastica ab a. 1565 usque ab a. 1799* Collegit et digessit P. Fr. Eusebius Fermendziu... Zagrabiae, 1887, (*Monumenta Spectantia Historiam Slavorum Meridionalium*, XVII), nr. CLVI, p. 269: «nel qual convento sono succeduti gran miracoli come attestano i cittadini del detto luoggo, tanto i nostri <catolici> come i scismatici maledicono un certo abbate scismatico, il quale ha rovinato questo luoggo con la chiesa insieme».

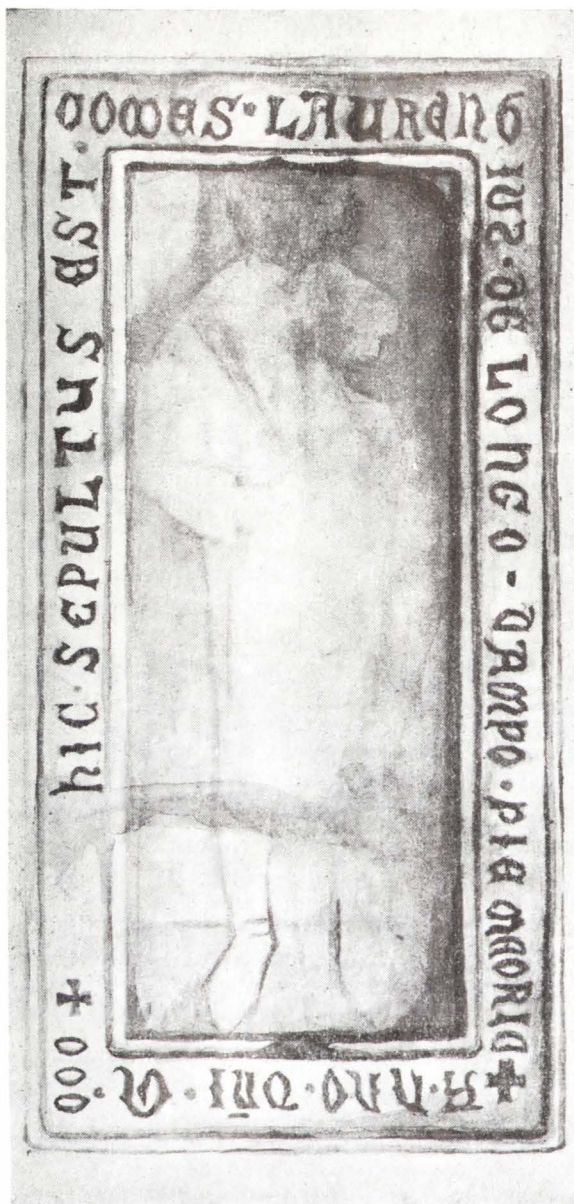
⁵ SULZER, *Geschichte*, I, p. 331—332.

⁶ N. IORGA, *Studii și documente*, I—II, p. XII. Același, *Istoria bisericii romînești*, I, p. 26; LAPEDATU, *op. cit.*, p. 9—10 și alții. Păreră contrară la I. FERENT, *Cumanii și episcopia <episcopiile> lor*, Blaj 1931, p. 164—170. Ni se pare puțin probabilă originea teutonă a Cloașterului: nici locul nu pare indicat pentru o fundație care trebuia să aibă și un scop militar; nici vreo urmă în imediata apropiere nu indică existența vreunui castru care să fi putut apăra la nevoie mănăstirea. Fără o garanție militară, însă, aceasta nu putea exista aci la începutul secolului al XIII-lea.

⁷ Ca, spre exemplu, Carol Popp de Sztarmáy și alții.

⁸ N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia, partea a treia, Veacul al XVII-lea*, în «Bul. com. mon. ist.», 1933, fascicola 71—74, București, 1933, p. 81 și pl. CCCVI—CCCVII (fig. 468—472).

⁹ RĂUȚESCU, *Cîmpulung-Muscel*, p. 34.



Piatra de mormint a Comitelui Laurențiu de Longo Campo (desen de Florentina Jipescu și Cornelia Pillat, cercet. la Institutul de istoria artei).

cuieste o biserică mai veche, distrusă prin incendiul provocat de turci în 1737, în cursul războiului lor cu austriecii)¹. De fapt, însă, Bărăția cîmpulungeană nu este atît de puțin interesantă cum ar părea la prima vedere.

¹ Pentru luptele de la Cîmpulung, N. IORGA, *Acte și fragmente*, I, p. 344—passim. Pentru distrugerii la bisericile catolice din Țara Românească cu prilejul acestui război, *Acta Bulg. eccl.*, nr. CCLII, p. 368: «in cineres redacti < sic > sunt conventus Campolongensis, una cum templo; conventus Tergovistensis, cum templo...» etc.

În forma ei actuală, lipsită de orice proporție, ea nu poate fi decât o parte dintr-o mai veche biserică, concepută pe un plan mai vast, plan care nu putem ști întrucât a fost vreodată realizat. Ea se compune dintr-o navă dreptunghiulară, terminată la est cu o absidă poligonală (în trei laturi). Dar sub tencuiala ce o acoperă astăzi se mai poate zări, pe alocuri, piatra de talie din care, măcar în parte, ea este construită. Pe unul din cei trei contraforți ce sprijină zidul de pe latura de sud — cel mai de vest, din dreptul zidului străpuns de ușa de intrare — se află sculptat un cadran solar, purtând data de 1706, ceea ce arată că această parte a construcției este, cu siguranță, anterioară incendiului mai sus-amintit. În zidul de vest, crăpăturile din tencuială lasă să se ghicească, deasupra ușii de intrare, existența unui mare arc triumfal, ușor frânt. Pe latura de nord, lipsită de contraforți, pornesc din zid, străpungând tencuiala, trei pietre (console?), ce par a marca nașterile unor arcuri ce au sprijinit — sau urmau numai să sprijine — bolțile unei nave laterale. Sub cornișe, tencuiala căzută lasă să se vada cărămida cu care ar părea că s-au înădit zidurile de piatră, pentru a li se da peste tot aceeași înălțime, de la care urma să pornească acoperișul. Este deci evident că, măcar în parte, actuala construcție este anterioară incendiului din 1737, datorită căruia — ca și celor câțiva ani cât biserica a stat ruinată — s-au prăbușit probabil vechile bolți, înlocuite azi printr-un tavan drept.

Avem din fericire descrierea, ce e drept foarte sumară, a acestei vechi biserici — ale cărei urme se pot întrezări, ni se pare, în actuala construcție — așa cum arăta ea pe la mijlocul secolului al XVII-lea.

În două rânduri, Petrus Deodatus (Bogdan) Bakšić, mai întâi episcop de Gallipoli și apoi de Sofia — care de două ori (la 29—30 august 1640 și la 24—25 februarie 1653) vizitase Cîmpulungul și slujise în chiar biserica Bărăției — ne dă știri cu privire la această biserică. Aflăm astfel că e dedicată sfîntului Iacob cel Mare, apostolul, că e lungă de 35 pași și lată de 9, că a avut trei altare, dintre care nu s-a mai păstrat decât cel principal, celelalte fiind distruse; că biserica a fost odinioară arsă de tătari; că jumătate din biserică (corul) are boltă și că cealaltă jumătate are numai zidurile și acoperișul deasupra; că este dărăpănată, fiind veche și că adesea cad pietre de sus; ba chiar că toată construcția amenință cu ruina¹. Alte amănunte, dintre care unul este deosebit de interesant pentru noi, ni le dă același episcop după cea de-a doua vizită a sa: el menționează, cu această ocazie, că biserica este pavată cu lespezi de cărămidă și că, deși în jurul ei se află un cimitir, sînt și în biserică morminte².

¹ Visitai poi la chiesa, la quale e dedicata a S. Giacomo Maggiore apostolo; è longa di 35 passi e larga 9. Sono stati tre altari; doi erano distrutti e l'altare maggiore solo sta intiero, sopra il quale si celebra al presente, con una figura che ha dato un monaco scismatico, di poco momento... questa chiesa che fu abominata et profanata dai luterani et altri; et sono sepulti molti preti luterani innanzi l'altar maggiore; et fu abbruciata la chiesa una volta dagli Tartari. Vi è la sacristia fatta in volta a la mano manca ma non ce niente dentro. La meta della chiesa e fatta in volta e l'altra meta solamente sono le muraglie alte, et coperta di sopra et e guasta, essendo già vecchia, et molte volte cascano le pietre di sopra: anzi tutta la fabbrica minaccia ruina, et quelli poveri non la possono accomodare... Vi è un campanile inanzi la porta della chiesa, fatto di legno, con due campane grosse; et intorno un cimiterio... (*Acta Bulgariae Ecclesiastica*, nr. LV, p. 99—100).

² « La chiesa si chiama s. Giacomo Maggiore, apostolo, et è grande e capace, ha suo choro innanzi, l'altar grande, la fornice sopra tutto choro e le fenestre alte a l'italiana, coperta di scandole, pavimento di mottoni <mattoni>, ha due porte. Cimiterio intorno la chiesa; si seppeliscono alcuni dentro la chiesa, serato cimiterio di tavole innanzi la chiesa; un camapanile fatto di legno con due campane bonissime » (*ibidem*, nr. CXXXVI, p. 235—236).

• De când putea data această biserică pe care Petrus Deodatus o putea caracteriza încă de la 1640 ca fiind «gia vecchia»? Desigur ea nu putea fi mai nouă decât primii ani ai celui de-al XVI-lea secol, căci, de la această epocă și pînă la vizitele canonice ale mai sus-amintitului episcop, catolicii cîmpulungeni trecuseră printr-o lungă și gravă criză: acceptarea confesiunii luterane de către sași lăsase pe catolicii din Țara Romînească cu desăvîrșire rupți de ierarhia romană. Ca urmare, colonia catolică din Cîmpulung se risipise, parte din membrii ei trecînd la noua confesiune, parte la ortodoxie. Chiar puținii ce ar fi vrut să se numească mai departe catolici erau siliți de împrejurări să recurgă la serviciile unui pastor luteran, întocmai ca și cei de la Tîrgoviște, unde catolicii, îmbrăcînd cu odăjdii catolice pe pastorul socotit de ei ca eretic, îl sileau să slujească și pentru ei după ritualul catolic¹.

Nu în asemenea condiții putem presupune că s-ar mai fi construit o nouă biserică pentru catolicii din Cîmpulung, alături de cea a Cloașterului care, mai mult sau mai puțin ruinată, dăinuia, cum am văzut, încă pînă la începutul secolului al XVII-lea. E chiar puțin probabil ca ei să fi putut face o reparație de oarecare însemnătate bisericilor existente. Sîntem deci siliți să admitem că biserica numită mai tîrziu a Bărăției este anterioară acestor evenimente.

Nimic nu ne îndreptățește să credem că domnii, mari ctitori ortodocși, de la sfîrșitul veacului al XV-lea și începutul celui următor, ar fi încurajat în vreo formă oarecare și construcțiile catolice din Țara Romînească. Dimpotrivă, am avea toate motivele să socotim că aceștia erau destul de puțin dispuși să ajute, tocmai ei, marii sprijinitori ai ortodoxiei, propaganda catolică.

Nici secolului al XV-lea nu-i putem atribui construcția ce ne preocupă. De la moartea lui Mircea, nu s-a mai construit în Țara Romînească decât puțin și fără trăinicie, datorită tocmai împrejurărilor deosebit de grele care cereau ca toate eforturile să se îndrepte în alte direcții. Ar trebui să presupunem că, prin absurd, numai catolicii cîmpulungeni își puteau permite să proiecteze — și măcar în parte să realizeze — construcții mari și de bună calitate (dovadă folosirea pietrei de talie) atunci cînd ortodocșii munteni construiau în mic și atît de slab, încît nici un monument al epocii n-a putut ajunge pînă la noi.

Dar nu numai aceste considerații de pură logică istorică ne arată că biserica numită azi Bărăția este mai veche decât secolul al XV-lea, ci și un fapt trecut pînă aci cu vederea. Există o dovadă epigrafică a existenței Bărăției încă din secolul al XIV-lea.

La începutul celui de-al XVIII-lea secol, del Chiaro a observat în Bărăție «la intrarea în biserică, în stînga, o inscripție de mormînt cu aceste cuvinte: *Hic requiescit in pace generosus dominus Iohannes P... huius saxonicalis ecclesiae custos, qui obiit MCCCCLXXIII* »².

Această piatră nu poate proveni însă de la vechiul Cloașter, căci Cloașterul era, cum am văzut, mănăstire dominicană, și o asemenea mănăstire nu putea în nici un caz fi numită «ecclesia saxonicalis». Locul unde del Chiaro a văzut inscripția «în biserică», «în stînga intrării», este unul în care, în mod obișnuit se pot îngropa morții în biserici — fie ele catolice,

¹ Raportul lui Hieronymus Arsengo din 1581, în *Acta Bulgariae Ecclesiastica*, nr. 10, p. 10—11.

² *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia. Con la descrizione del paese, natura, costumi, riti e religione degli abitanti*. Composta da Anton-Maria del Chiaro, Fiorentino, Venezia, 1718, ediția N. IORGA, București, 1914, p. 31.

fie ortodoxe — și cum autorul italian nu ne indică în nici un fel că piatra ar fi avut atunci când i-a citit inscripția vreo altă întrebuințare decît cea de lespede funerară (« una inscrizione sepolcrale ») sîntem îndreptățiți, să credem că ea acoperea chiar mormîntul căruia, dintru început, îi fusese destinată.

Dar, în acest caz, biserica ce ne preocupă trebuie să fie anterioară anului 1373, an al înmormîntării amintitului Iohannes: ea nu mai poate fi deci socotită o biserică « nouă ». Ca urmare, principalul motiv pentru care s-a bănuir că mormîntul comitelui Laurențiu a trebuit să fi fost la Cloașter și că numai la dărîmarea acestuia piatra lui a fost transportată la Bărăție, cade.

Mai este și un argument de bun simț în favoarea ipotezei pe care încercăm să o susținem aci, că adică piatra de mormînt a comitelui Laurențiu nu a fost *adusă* la Bărăție. Ne putem întreba ce i-ar fi putut face pe catolicii cîmpulungeni să aducă această piatră spre a o pune în locul în care ea se află astăzi? Desigur, nu un sentiment de pietate față de acest conducător al strămoșilor lor, căci, dacă lucrurile ar fi stat astfel, ei n-ar fi așezat-o acolo unde ea urma să fie în permanență călcată în picioare și n-ar fi contribuit la distrugerea chipului ce o împodobește. Nici nevoia de a găsi o piatră potrivită pentru a servi de treaptă nu-i putea îndemna să care de departe un bloc enorm a căruia greutate — socotind că ea n-ar avea decît 35 cm grosime — *întrece probabil 2000 de kilograme*¹. O treaptă în fața altarului se putea face, într-o regiune în care materialul de construcție este atît de ușor de găsit, oricînd, din lespezi mai mici legate între ele prin mortar. Faptul că ei au folosit o piatră întrebuințată, arată că transformarea lespezii ce ne interesează în treaptă s-a făcut într-o epocă în care colonia catolică din Cîmpulung nu dispunea de mijloacele necesare pentru a folosi materialul nou, deci *după* epoca de criză prin care, cum am mai spus, a trecut colonia catolică din Cîmpulung.

Ajungem astfel la concluzia că transformarea pietrei de mormînt în treaptă nu s-a putut face, probabil, decît după marele incendiu din 1737, cu ocazia singurei reparații însemnate pe care o cunoaștem, cea care a premers sfînțirea Bărăției la 10 iulie 1760.

Rezumînd concluziile ce ni se pare că se pot desprinde din lunga analiză de mai sus, credem a putea spune că:

Piatra de mormînt a comitelui Laurențiu nu a fost transportată de la Cloașter la Bărăție: ci că, în această din urmă biserică — a cărei existență încă din secolul al XIV-lea se poate dovedi pe baza unui document epigrafic incontestabil — a fost îngropat însuși comitele Laurențiu. Admițînd aceasta, sîntem siliți să admitem și că biserica însăși este anterioară îngropării comitelui Laurențiu și că, deci, ea este, în ciuda tuturor refacerilor și transformărilor suferite, singura biserică datînd, măcar în parte, din secolul al XIII-lea, cunoscută dincoace de Carpați.

IV

Pentru oricine cunoaște cît de puțin sculptura pietrelor de mormînt din Țara Romînească, este un fapt știut că, dacă se întîlnesc uneori și pietre cu reprezentarea mortului pe ele, asemenea lespezi funerare nu sînt tradiționale în arta romînească și constituie totdeauna excepții. Este evident că

¹ Volumul ei depășește desigur 0,789 m³. Ținînd seama de densitatea medie a calcarului compact (2,7) ajungem la un rezultat apropiat de cel de mai sus.

originea tipurilor cărora ele aparțin trebuie deci căutată în altă parte. Dacă pentru unele cazuri ar putea fi mai greu de aflat de unde și pe ce cale a putut ajunge la noi tipul căreia piatra îi aparține, pentru piatra de mormînt ce ne preocupă aci, nu poate exista nici o îndoială: cum am arătat mai sus, tipul ei este occidental. Rămîne să lămurim în ce chip și în ce circumstanțe istorice a putut ajunge acesta pe meleagurile cîmpulungene.

Tradiția păstrată sute de ani în Cîmpulung recunoaște — și este unul din puținele cazuri în care tradiția, confruntată cu izvoarele istorice, se dovedește a fi exactă — catolicilor cîmpulungeni o origine ardeleană și mai precis, una săsească¹. Nu este cazul să mai reluăm aci în discuție fapte de mult cunoscute în legătură cu așezarea vremelnică în părțile noastre a cavalerilor teutoni² și cu posibilitatea ce s-a oferit cu această ocazie elementului săsesc să-și extindă sfera activității sale și la sud și est de Carpați.

Poate încă de atunci — sigur, după tragicul intermezzo a năvălirii tătare din 1241³ — sașii se stabilesc și dincolo de munți în cîteva puncte, dintre care Baia, în regiunile moldovene, și Cîmpulungul, în cele ale viitoarei Țări Romînești, par, după cîte se știe, a fi principalele.

Ceea ce determina această expansiune nu era numai bogăția regiunilor de dincoace de Carpați, ci și posibilitățile comerciale pe care ele, ca și cele dunărene și balcanice, le ofereau unei populații pricepute și active. Bucurîndu-se încă de la începutul secolului al XIII-lea de o autonomie neobișnuit de largă în cadrul regatului unguresc, satele — ca și orașele ce începeau să se înfiripe — ale sașilor, aveau un prisos de produse meșteșugărești — de bună calitate, după model occidental, adus din patria de origine a acestora — produse ce trebuiau să fie deosebit de căutate în regiunile noastre. Crearea de mici colonii comerciale și meșteșugărești, dincolo de hotarele propriu-zise ale regatului maghiar, în părțile dominate de tătarii ce nu vedeau cu ochi răi un comerț rentabil și pentru ei, era oarecum în ordinea firească a lucrurilor⁴.

¹ Ea este cunoscută lui Bakšić în 1640: « sono della nazione Sassoni, ma non sanno gia la lingua sassona » (in *Acta Bulg. Eccl.*, nr. LV, p. 99).

² Pentru episodul cavalerilor teutoni, v. I. FERENȚ, *Cumanii și episcopia lor*, p. 62—70 și, mai pe larg, idem, *Istoria catolicismului în Moldova, epoca teutonă*, în « *Cultura creștină* », IX (1920), p. 136—154; 139—211; 238—246; 302—309. N. IORGA, *Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale*, III, *Les fondateurs d'état*, București, 1937, p. 124—129. Pentru scopul donației, G. RÖSLER, *Der deutsche Ritterorden in Burzenland*, in *Ostdeutsche Monatshefte*, VIII (1925), partea a 3-a, *Sonderheft* — *Siebenbürgen*, p. 225—238. Pentru intrigile care au dus la alungarea teutonilor, G. E. MÜLLER, *Die Ursachen der Vertreibung des Deutschen Ordens aus Burzenlande und Rumänien in Jahre 1225*, in *Korrespondenzblatt des Verreins für Siebenbürgische Landeskunde*, 48 (1925), p. 41—68. Pentru continuarea politicii de expansiune la sud de Carpați după alungarea teutonilor, N. IORGA, *Studii și documente*, I—II, p. XI—XIV; I. FERENȚ, *Cumanii...*, p. 118—152; G. DUZINCHIEVICI, *Propaganda cistercită printre romîni în legătură cu cronicăa lui Albricus Trium-Fontium*, in « *Cercetări istorice* », IV (1928), p. 126—138, și extras. Iași, 1928.

³ V. STRAKOSCH-GRASSMANN, *Der Einfall der Mongolen im Mitteleuropa in den Jahren 1241—1242*. Innsbruck, 1893; N. T. CHESHER, *The great Tartar invasion of Europa*, in « *The Slavonic Review* », V, (1926) p. 89—105 și mai ales A. SACERDOTEANU, *Marea invazie tătară și sud-estul european*, București, 1933. De asemenea paginile consacrate de R. GROUSSET, *L'empire des steppes, Attila, Genghis-Khan, Tamerlan*, Paris 1937, p. 329 și urm.; același, *L'Empire mongole, (1-ère phase)*, Paris, 1941 (*Histoire du monde*, publiée sous la direction de M.E. Cavaignac, tome VIII) p. 330.

⁴ Dovadă comerțul genovez ce se dezvoltă în a doua jumătate a sec. XIII și cel grecesc, de care vorbește Grigore Țamblac în *Viața sf. Ioan cel Nou* (v. *Viața sf. Ion cel Nou de la Suceava*, scrisă în limba slavonă de mitropolitul Gr. Țamblac și tradusă de episcopul Melchisedec, în « *Revista pentru istorie, arheologie și filologie* », III (1884), p. 163—174).

Astfel se face că în vremea în care, după întemeierea Țării Românești, avem ceva mai ample — și totuși atât de sărace — știri despre situația din aceste părți, colonii catolice (săsești) se pot întâlni în mai multe centre: Argeș, Râmnic, Tîrgoviște etc. Nici una însă nu pare să fi avut nici însemnătate numerică, nici privilegiile — urme ale unei organizații autonome, anterioare întemeierii — aceleia din Cîmpulung. Tradiția istorică, ce începuse să se constituie foarte tîrziu, încearcă să explice această neobișnuită situație a Cîmpulungului, socotindu-l ca primă capitală a legendarului Negru-vodă, care ar fi trecut munții în 1215, poposind acolo ¹. Descoperirea inscripției de pe piatra de mormînt a comitelui Laurențiu, cu data din 1300, dovedea pe deplin falsitatea acestei tradiții: existența unui comite — evident, un conducător politic și militar al sașilor cîmpulungeni — sub stăpînirea domnilor romîni este cu neputință de admis. Se impunea deci concluzia că la 1300 Cîmpulungul nu făcea parte din Țara Românească, ci era, fie oraș liber săsesc, fie, mai probabil, oraș autonom sub suzeranitatea regatului ungar. Cum fericita întîmplare a descoperirii sgrafitului din biserica domnească din Argeș ne-a adus știrea că, în 1351—1352, Basarab întemeietorul a murit la Cîmpulung ², trebuie să presupunem că între aceste două date a intrat orașul în stăpînirea domniei muntene, fie prin cucerire, fie prin acceptarea suzeranității domnului de la Argeș ³.

Acestea fiind concluziile la care s-ar fi putut ajunge pînă acum cu privire la începuturile Cîmpulungului; rămîne să vedem care sînt completările pe care le aduc faptele prezentate în paginile precedente.

Dacă mai înainte se putea considera colonia săsească din Cîmpulung ca destul de puțin însemnată și întrucîtva asemănătoare cu celelalte cunoscute în Țara Românească, acum ea trebuie să fie considerată ca deosebit de importantă, atât ca număr, cît și ca poziție economică. Faptul că sașii cîmpulungeni proiectaseră și începuseră chiar să realizeze construirea unei biserici de mari proporții, cum se vede a fi fost actuala Bărăție; faptul că o a doua biserică, mănăstirea dominicană — Cloașterul — s-a putut înălța alături, înainte sau după prima construcție, arată că așezarea catolică de acolo era nu numai numeroasă, ci și deosebit de bogată.

Titlul de « comes », sub care apare Laurențiu, ne indică doar calitatea sa de conducător politic și militar al unei așezări săsești ⁴. El nu ne poate spune însă mare lucru cu privire la importanța pe care acest conducător o putea avea. Comiți sînt și conducătorii celor mai mărunte sate săsești, dar și cei

¹ Pentru tradiție, v. D. ONCIUL, *Radul Negru și originile Principatului Țării Românești* (Opere complete, tomul I..., ed. critică adnotată de A. SACERDOȚEANU, București, 1946, p. 88—101); idem, *Originile Principatelor Romîne* (aceeași ediție, p. 178—184); AL. LAPEDATU, *Cum s-a alcătuit tradiția națională despre originile Țării Românești*, în « Anuarul Institutului de istorie națională », Cluj, II (1923), p. 289—314.

² V. DRĂGHICEANU, *Curtea domnească din Argeș*, note istorice și arheologice în « Bul. com. mon. ist. », X—XVI (1917—1923), p. 16 (fotografie) și p. 31, transcriere și comentariu; D. ONCIUL, *Anul morții marelui Basarab Voevod* (Opere, I, p. 362—365). Altă transcriere, de A. SACERDOȚEANU, în notele la Operele citate ale lui Onciul, p. 384, nota 2.

³ Se înșală totuși Hasdeu (*Negru Vodă*, p. CCXXXV) cînd bănuiește că Laurențiu ar fi murit în lupta ce a dus la cucerirea Cîmpulungului. Într-un asemenea caz, el nu putea avea piatra de mormînt de care ne ocupăm aci.

⁴ Pentru rolul comiților săsești, GEORG MÜLLER, *Die Gräven des Siebenbürger Sachsenlandes. Mit besonderer Berücksichtigung der Dorfgemeindeberichtsbarkeit. Geschichtsverfassung der Deutschen in Siebenbürgen, erster Teil (Beiträge zur Verfassungs- u. Verwaltungsgeschichte der Deutschen in Rumänien... 6 Heft)*, Sibiu, 1931 (Sonderabdruck aus der « Festschrift für Bischof D. Fr. Teutsch » zum 31 oktober 1931).

ai marilor orașe, ca, spre exemplu, cunoscutul Solomon, comitele Brașovului, răsculat împotriva regelui Ungariei, și căruia papa i se adresa la 1 februarie 1327 în exact aceiași termeni ca lui Basarab sau voievodului Transilvaniei¹. Faptul că, așa cum am arătat mai sus, lui Laurențiu i s-a dedicat o asemenea piatră de mormînt — ca aceea de care, cu cîteva decenii mai tîrziu, au parte doar personaje însemnate, ca episcopii Ardealului — ne indică însă nu numai că el era un personaj de seamă, dar și că urmașii săi dispuneau de resurse financiare nebănuite pînă acum. Căci este evident că aducerea din Transilvania, probabil de la un atelier în funcție la vreuna dintre bisericile ce se construiau în acea vreme², a unui meșter sculptor — căci ar fi foarte greu de admis ca piatra ce a făcut obiectul acestor pagini ar putea fi opera vreunui meșter local oarecare³ — pentru a ridica un monument de asemenea tip și de asemenea proporții, nu era pe puterile urmașilor unui modest conducător sătesc⁴.

Ni se pare însă că aceste concluzii, care nu sînt, credem, cu totul lipsite de noutate, nu luminează totuși prea mult însăși figura comitelui Laurențiu. Poate că și în această privință, cercetători mai norocoși decît cel ce semnează aceste pagini vor putea aduce rezultatele unor descoperiri noi. Dar, pînă atunci, persoana comitelui Laurențiu va rămîne, întocmai ca și chipul său de pe piatra de mormînt din biserica Bărăției, o simplă siluetă cenușie ce se desprinde cu greu de pe lespedeza încă tot atît de cenușie a istoriei vremii sale.

О НАДГРОБНОЙ ПЛИТЕ КОМИТА ЛАУРЕНЦИУ И НЕКОТОРЫХ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ И ИСТОРИЧЕСКИХ ВОПРОСАХ В СВЯЗИ С НЕЙ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

1. Надгробная доска комита Лауренциу де Лонго Кампо, о которой упоминалось уже 200 лет назад, являющаяся в настоящее время алтарной ступенью в церкви Бэрэции в Кымпулунге, не вызывала никакого интереса и привлекала внимание лишь постольку, поскольку на ее краях сохранилась надпись, гласящая «Hic sepultus est comes Laurencius de Longo Campo, pie me(m)orie. Anno D(omi)ni M^oCCCC^o.»

2. На центральной части доски еще заметны следы рельефа, частью стертые временем, частью умышленно, представляющие того, в честь которого была воздвигнута надгробная плита.

3. Предполагалось, что рассматриваемая доска была доставлена в настоящую церковь Бэрэции из старого доминиканского монастыря Клоаштера, не существующего в настоящее время. Так как установлено, что Бэрэция существовала еще до 1373 года, то трудно поверить, что надгробная доска (весом свыше 2 000 кг) была сюда доставлена с целью использования ее в качестве алтарной ступени; надо думать, что именно в этой церкви был погребен комит Лауренциу. Следовательно, возможно

¹ HURMUZAKI-DENSUSIANU, *Documente*, I, nr. 476, p. 600; *Urkundenbuch zur Geschichte der deutschen in Sibienbürgen* (von FR. ZIMMERMANN u. K. WERNER), I, Sibiu, 1892, nr. 452, p. 408—409.

² Primul la care trebuie să ne gîndim este cel de la Biserica Neagră a Brașovului, a cărei construcție începuse în 1295.

³ Dacă am presupune că s-ar fi putut afla în Cîmpulungul acelei vremi un meșter capabil de o asemenea operă, ar însemna să socotim acest oraș ca un deosebit de însemnat centru meșteșugăresc. Cel mult am putea crede că existau acolo, în acea vreme, meșteri chemați pentru construcția Bărăției și că aceștia au putut face și piatra de mormînt ce ne interesează.

⁴ Nu cunoaștem nici un «comite» sătesc din acea vreme al cărui mormînt să se fi bucurat de o asemenea piatră de mormînt.

что постройка церкви, называемой в настоящее время Бэрэцие, датируется, приблизительно периодом до 1300 года.

4. В свете этих установлений, представление, создавшееся о католической колонии (саксонской) в Кымпулунге под руководством комита Лауренциу в XIII веке, можно считать ошибочным, так как эта колония, бесспорно, была гораздо более многочисленной и более богатой, чем это предполагалось.

À PROPOS DE LA PIERRE TOMBALE DU COMTE LAURENT ET DE QUELQUES PROBLÈMES ARCHÉOLOGIQUES ET HISTORIQUES QUI S'Y RATTACHENT

(RÉSUMÉ)

1. Signalée il y a près de deux cents ans, la pierre tombale du comte Laurent de Longo Campo se trouve aujourd'hui dans l'église catholique de la « Bărăția » à Cîmpulung où elle sert de marche d'autel. Elle était considérée comme n'offrant guère d'intérêt hormis celui que lui confère l'inscription marginale :

« *Hic sepultus est comes Laurencius de Longo Campo, pie me (m)orie. Anno D(omi)ni M^oCCC^o* ».

2. Cependant sur le champ de la pierre, considéré jusqu'aujourd'hui comme vierge, des vestiges sont encore visibles, d'un relief — en partie effacé par le temps et en partie détruit avec intention — représentant l'effigie entière de celui auquel la dalle est dédiée.

3. On estimait que cette dalle provenait du *Cloașter* (Cloître) — ancien couvent dominicain aujourd'hui disparu — d'où elle aurait été transportée dans l'actuelle église de la « Bărăția ». Mais comme l'on trouve des preuves de l'existence de la « Bărăția » antérieurement à 1373 et que, d'autre part, il est difficile d'admettre que la dalle en question, pesant plus de 2 000 kg ait pu être transportée jusqu'ici, uniquement pour servir de marche d'autel, il est à présumer que le comte Laurent fut enterré dans cette église même. Il y a donc lieu d'admettre que l'église portant actuellement le nom de « Bărăția » date, tout au moins en partie, d'avant 1300.

4. Ces constatations sont de nature à modifier les idées sur l'importance de la colonie catholique (saxonne) de Cîmpulung au XIII^e siècle, alors qu'elle était dirigée par le comte Laurent : cette colonie a été, sans aucun doute, beaucoup plus nombreuse et plus riche qu'on ne l'a cru jusqu'ici.

DATE CU PRIVIRE LA ISTORIA COSTUMULUI ÎN MOLDOVA SEC. XV—XVI*

de CORINA NICOLESCU
și FLORENTINA JIPESCU

spectul costumului nu este determinat numai de materialul folosit, dar și de concepția și deprinderea meșteșugarului care-l execută de a lucra un anumit tip de îmbrăcăminte. De aceea merită interes cercetarea, într-un capitol special, a diferitelor categorii de meșteri, a provenienței și legăturilor lor cu alte centre învecinate, ea putînd să servească ca indiciu al pătrunderii și răspîndirii unor anumite mode în Moldova.

În principalele centre orășenești din Moldova, în secolul al XV-lea se constată documentar existența unui număr destul de important de croitori și blănari, după cum găsim cojocari la sate și pe domeniile mănăstirești. Această situație se oglindește mai întîi în natura comerțului cu obiecte de îmbrăcăminte între Moldova pe de o parte, Transilvania și Polonia pe de altă parte; observăm că, în cadrul acestui comerț, importul moldovenesc este mult mai redus decît se constată în aceeași vreme pentru Țara Romînească.

Printre «lucrurile mărunțele» care se vămuesc la Siret, în anul 1408 figurează numai «șepcile», adică pălăriile apusene, și «nădragii», probabil pantalonii colanți de aceeași proveniență¹. La aceste două articole se mai adaugă în confirmările din 1456 și 1460 «brîiele ferecate», care erau centuri de piele cu aplicații de metal².

În aceeași perioadă, prima jumătate a secolului al XV-lea, importul în Țara Romînească a unor astfel de obiecte este mult mai intens. Se aduc prin Brașov pe lingă «șăpcile frîncești», adică pălăriile italienești, răspîndite aci ca și în Moldova, «călțunii croiți», «zeghele», adică hainele groase de postav, «hainele îmblănite», «cojoacele», «postavul tăiat sau croit» și «încălțăminte»³.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea, cînd aci ca și în Moldova se înmulțește numărul meșteșugarilor, astfel de produse nu se mai

* Acest articol constituie partea a doua a studiului *Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV—XVI*. Partea întîi s-a publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1956, nr. 3—4; partea a III-a, tratînd Costumul în epoca lui Ștefan cel Mare, se află în pregătire.

¹ M. COSTĂCHESCU, *Documente moldovenesti înainte de Ștefan cel Mare*, II, p. 665.

² I. BOGDAN, *Documente de la Ștefan cel Mare*, vol. II, p. 271—282.

³ Idem, *Relațiile cu Brașovul*, p. 1—7, 21—24, 28, 32—35, 76.

importă în mod curent. Constatăm însă că domnii și boierimea munteană comandă îmbrăcămintea lor de lux la Brașov. În câteva rînduri apar în diferite scrisori comenzi de haine îmblănite făcute meșterilor brașoveni. Aceasta dovedește că meșterii de lux erau mai rari sau lipseau din Țara Românească ¹.

Vom vedea mai jos că situația meșteșugarilor de lux și a celor de rînd în orașele moldovenești este cu totul alta. Aci, în marile centre în care trăia o populație pestriță de negustori și meșteșugari — romîni, sași, italieni, polonezi etc. — existau croitori, pe care ni-i semnalează documentele la Baia ², Suceava ³, Roman ⁴, Vaslui ⁵ și aiurea ⁶.

Printre ei se găsesc și unii, ca Ioan, fiul croitorului domnesc din tîrgul Roman, în ale cărui mărunte pricini cu Brașovul intervine domnul însuși; favoarea acestuia este un semn al prețuirii de care desigur se bucura croitorul ⁷. De semnalat de asemenea preocuparea unora dintre aceștia de a adăuga la procesul propriu-zis al confecționării o întreagă întreprindere de procurare și de prelucrare a materiei prime; îi găsim cumulînd și calitatea de negustori, desfăcînd cantități importante de postav pe piața moldovenească ⁸, sau asigurîndu-și finisarea postavului în propria lor gospodărie ⁹. Este de presupus că asemenea preocupări s-au născut din nevoia unei activități destul de ample.

În a doua jumătate a veacului al XV-lea, hainele confecționate de acești croitori fac de altminteri obiectul unui export de proporții neașteptate; negustorii moldoveni vînd la Bistrița haine făcute gata, atrăgînd împotriva lor protestele meșteșugarilor localnici pe care îi concurează ¹⁰. În anul 1489, croitorii din Bistrița se plîng regelui Matei Corvin împotriva negustorilor moldoveni care aduc haine aci, producîndu-le mare pagubă. Din această

¹ I. BOGDAN, *Documente de la Ștefan cel Mare*, vol. II, p. 243, 248—249; GR. TOCILESCU, 534, *documente*, p. 10 — 11, 23 — 25, 182 — 183, 190—200, 246—247, 289, 361.

² La 1421, printre martorii care figurează în testamentul lui Nicolae Hecht figurează Martin Croitorul din Baia (Vezi «*Revista istorică*», IX (1923), p. 183—186). La 1442, un croitor din Baia, Nicolaus Briger, făcea haine pentru un orășean din Liov Czolowski și Jaworsti, *Pomniki miasta Lwowa*, vol. III, sub dată). La 6.XI.1570 apare într-o scrisoare către bistrițeni un Petrus Schneider (*Hurmuzaki*, XVI, p. 644). Din anii 1568 și 1607 se păstrează pietrele de mormînt bogat împodobite ale fiicei și soției lui Petre Croitorul, poate același cu Petru din 1570. Acesta se bucura de o bună stare și mare stimă pentru a-și îngropa fiica și soția în preajma biserici episcopale din Baia (N. IORGA, *Pietrele de mormînt ale sașilor din Baia*, «*Bul. com. mon. ist.*», 1931 (XXIV), fasc. 67, p. 2—3, fig. 8).

³ Gheorghe și fratele său Petru, ambii croitori din Suceava, dobîndesc dreptul de cetățenie al orașului Liov la 1477 (N. IORGA, *Relațiile cu Lembergul*, p. 10—13). Un Petru Croitorul Ruteanul este pomenit între 1498 și 1502 (N. IORGA, *Studii și Documente*, XXIII, p. 326, n. CXII; p. 329, n. CXXI).

⁴ *Hurmuzaki*, XV, 1, p. 22.

⁵ I. BOGDAN, *Documente de la Ștefan cel Mare*, vol. II, p. 453—454. Petru croitor din Vaslui este în proces cu văduva lui Anton, meșter de arcuri din Brașov (nedatat, din a doua jumătate a sec. XV).

⁶ *Doc. privind ist. Rom., Moldova*, sec. XIV—XV, vol. I, p. 342—343. Un Mihail Croitorul dă numele unui sat, la 27.VIII.1448. *Ibidem*, vol. II, p. 246—247. La 17.III.1495 se întărește vînzarea unei jumătăți din satul Tivești pe Berheci care fusese proprietatea lui Costea Croitorul, bunicul vînzătorului, făcută de Iura, fiul Marușcăi.

⁷ *Hurmuzaki*, XV, 1, p. 22. La 9.VI.1436, Iliș-vodă intervine la Brașov pentru fiul lui Ioan, croitor din Roman, trimis aci să învețe meșteșugul de a tunde postavul (*ad docendum rasoriam artem*), de a cărei învățătură nu se arată mulțumit părintele său. St. PASCU, *Meșteșugurile din Transilvania în veacurile XIII—XVI*, p. 150, lămurește sensul termenului de *rasoria ars*, care nu înseamnă bărbierit, ci *tunderea postavului*.

⁸ Petru Croitorul Ruteanul din Suceava este pomenit între 1498 și 1502 și ca negustor de mari cantități de postav. N. IORGA, *Studii și documente*, XXIII, p. 326, n. CXII și p. 329, n. CXXI.

⁹ Vezi nota 7 de mai sus.

¹⁰ St. PASCU, *op. cit.*, p. 155.

pricină se dă o dispoziție regală prin care li se interzice negustorilor moldoveni aducerea hainelor la Bistrița, hotărîndu-se confiscarea mărfurilor acelora care nu ar respecta această măsură.

La 1442, un croitor din orașul Baia, Nicolaus Briger, era probabil atît de vestit pentru iscusința sa, încît primea comenzi pentru orășenii din Liov¹. Faptul merită interes și pentru aspectul costumului orășenesc. Croitorul din Baia cunoștea modul de a se îmbrăca al unui orășean liovean, cu care avea unele trăsături comune și costumul orășeanului moldovean. Către mijlocul veacului al XVI-lea, iscusința meșterilor de lux scade și în Moldova, deoarece Alexandru Lăpușeanu cheamă la curtea sa pe Celestin, un croitor din orașul Brașov² și în același timp comandă la Bistrița două sute de sumane pentru curtenii săi³.

Spre deosebire de croitorie, meșteșug exclusiv orășenesc, cojocăritul, atît de larg răspîndit în Moldova, apare încă din secolul al XV-lea ca una dintre principalele meserii de pe marile domenii feudale. Din cauza climei aspre, Moldova este pînă azi o regiune în care cojocul reprezintă piesa cea mai importantă, apreciată și costisitoare din portul localnicilor. De aceea pe cojocari îi întîlnim ca meșteșugarii cei mai însemnați ai satelor, încă din secolul al XV-lea, deosebiți de blănarii de lux din orașe. În satele dăruite la anul 1448 mănăstirii Probota: Ciulinești, Roșca, Bereștani sînt menționați «cojocarii sau orice meșteri»⁴. Aceeași importanță deosebită li se acordă și într-un alt document, dat cu cîțiva ani mai tîrziu mănăstirii lui Iațco. La 1453, pe moșia acesteia sînt aduși o serie de meșteșugari, dintre care sînt însă menționați numai *cojocarii*⁵. De altfel, știrea cea mai convingătoare de răspîndirea cojocăritului pe o scară largă în Moldova este lipsa unor blăni confecționate între mărfurile importate din Polonia sau din Transilvania și din numeroasele dispoziții date de regii unguri pentru interzicerea exportului de piei brute dincoace de Carpați⁶. La 22 aprilie 1466⁷, Matei Corvin, la cererea reprezentanților orașelor săsești care se plîng că se trimit piei crude «în mare cantitate» în Țara Romînească și Moldova, confirmă un vechi privilegiu de interzicere a acestui export, ca măsură de protecție a tăbăcarilor și cojocarilor ardeleni. Dar consumul pieilor brute dincoace de Carpați a continuat în același ritm, deoarece peste aproape un sfert de veac, la 10 februarie 1489, Matei Corvin, la fel sesizat, intervine în aceiași termeni, pentru interzicerea exportului⁸.

Blănarii sînt menționați mai ales în orașe; ei lucrau desigur blănurile mai scumpe — de jder, vereriță, sobol, vulpe — cu care se îmblăneau hainele

¹ Vezi pag. 130, nota 2.

² Hurmuzaki, XI, p. 796.

³ Hurmuzaki, XV, p. 609 — 9.XI.1564; XV, p. 617 — 17.VII.1566.

⁴ Doc. privind ist. Rom., Moldova, vol. I, p. 227, 5.IV.1448. Locuitorii acestor sate sînt scuțiți de orice obligație. Se menționează expres «și oricîți cojocari sînt în aceste sate sau orice meșteri să fie întreg acest venit al mănăstirii». Ei sînt sub autoritatea călugărilor.

⁵ Ibidem, p. 260—261, 23.III.1453. Se menționează expres scutirea de obligații a oamenilor «fie cîl vor fi meșteri sau cojocari sau orice fel de meșter sau rus sau grec sau orice fel de limbă...».

⁶ St. PASCU, op. cit., p. 112—113, 118. BARBU CÎMPINA, *Dezvoltarea economiei feudale și încercările luptei pentru centralizarea statului în a doua jumătate a secolului al XV-lea în Moldova și Țara Romînească*. Extras din *Lucrările sesiunii generale științifice din 2—12 iunie 1950*, p. 14.

⁷ Hurmuzaki, XV, p. 61.

⁸ Hurmuzaki, XV, p. 130—131. N. IORGA, *Studii și documente*, XXIII, p. 302, 310, 10—13. La 1469 și 1476 se acordă dreptul de cetățenie al Liovului la trei blănari armeni din Suceava; la 1477 un alt blănar din Suceava împreună cu doi croitori primește același drept.

de lux ale boierilor, curtenilor și orășenilor bogați. Ei sînt menționați la Suceava, în legăturile pe care le au cu Liovul¹.

Din veacul al XV-lea s-au păstrat cîteva știri cu privire la *cizmari*; ei nu sînt răspîndiți decît în orașe, ca și croitorii, deoarece țărănimea folosea opincile produse în gospodărie. Cizmarii moldoveni, ca și cei din Țara Romînească de altfel, erau în legătură cu cei ardeleni. Astfel, zece calfe de cizmari din Baia figurează în frăția sf. Ioan din Sibiu, al cărei registru s-a păstat pentru anii 1484—1557 cu numele calfelor din diferite țări, înscrise aci anual². La Suceava este menționat, la 1477, un cizmar Ștefan Ruteanul, care făcea și *cizme roșii*, o calitate superioară rezervată poate domnului³.

În secolul al XVI-lea apar cizmarii și pe marile domenii boierești și mănăstirești. La anul 1570, pe moșia lui Dinga figurează printre robi și un cizmar⁴, iar pe moșia mănăstirii Ițcani, în afară de vechii jocari, apar acum ciubotarii și curelarii⁵.

După cum se vede, jocăria și mai tîrziu cizmăritul se deosebesc de croitorie prin raza lor mai largă de activitate. Ele se dezvoltă nu numai în cadrul orașelor, dar și pe marile domenii feudale, ale boierilor și ale mănăstirilor.

Prezența regulată în tratatele comerciale și în comenzile și cumpărăturile făcute la Brașov și Bistrița a *cingătorilor* și *brîielor*, care erau din piele — ferecate cu metal sau simple — dovedește că acestea se lucrau mai ales în Transilvania⁶. De altfel, pînă azi chimirele late din piele, bogat lucrate, sînt caracteristice costumului țărănesc ardelean. Ele apar, este drept, și în Moldova, dar mai ales în zonele de legături puternice cu Transilvania și sînt influențate de acele ardeleni.

Pînă în secolul al XVII-lea, cînd se introduce moda orientală a ișlicelor și apar meșterii ișlicari, nu este menționat în Moldova și Țara Romînească vre-un pălărier. Știm însă din tratatele comerciale că în ambele țări se aduceau pălării apusene — «șăpcile frîncești» — pălării de paie și pălării de pîslă, folosite desigur mai ales în mediul curții domnești și al orășenilor⁷, la țară fiind comună căciula, și mai tîrziu abia pălăria de pîslă.

Diferitele ornamente metalice care se aplică pe costumele luxoase de ceremonie sau cavalerie — aplice, bumbi, cataramă, nasturi etc. — se făceau de obicei din argint sau dintr-un aliaj de argint aurit. Ele sînt cele mai multe de proveniență ardelenască, întocmai ca și obiectele de uz casnic și de decorație interioare feudale, despre care știm de asemenea că sînt lucrate în marile centre de meșteșugari aurari de la Brașov, Sibiu și Bistrița.

Podoabele de toate categoriile — «sculele», cum li se spune în limba veche —, atribute atît de importante ale costumului medieval, inelele, cerceii

¹ P. P. PANAITESCU, *Interpretări romînești*, București, 1948, p. 110. În anul 1422 între negustorii moldoveni menționați la Liov, apare și Ioan Woloschyn, *pellifex*, care nu este exclus să fi fost în același timp și blănar.

² ST. PASCU, *op. cit.*, p. 135—136, 280; N. IORGA, «*Revista istorică*», XXI, p. 324.

³ N. IORGA, *Studii și documente*, XXIII, p. 310.

⁴ *Doc. privind ist. Rom., Moldova sec. XVI*, vol. III, p. 220, 224—225.

⁵ *Ibidem*, vol. IV, p. 179—180, 19.IX.1597.

⁶ *Hurmuzaki*, XV, p. 496. Lăpușeanu comandă la Brașov, în 1553, dintr-o dată 4 000 de cingători, pe care le plătește în boi.

⁷ N. IORGA, *Istoria meșteșugurilor*, București, p. 43; ST. PASCU, *op. cit.*, p. 219; N. IORGA, *Istoria comerțului*, vol. I, p. 84. Alexandru cel Bun primește în dar mitre de cocîrlat, adică pălării de postav roșu (*escarlatto*). În procesul negustorului italian Petru de Gravaigo de la 1452, se constată că acesta avea în depozit la Suceava 100 de pălării îmblănite (*capelli pilosi*). N. IORGA, *Acte și fragmente*, vol. III, p. 16—21, 27, 30.

și pandelocurile, lanțurile cu cruci și medalioanele, mînecele, fruntarele și scufiile din fir de aur, perle și pietre prețioase, toate aceste obiecte din care s-au păstrat unele rare exemplare din secolele XV—XVI, cît și imaginea lor în numeroasele portrete murale, sînt de proveniență diferită. Cele mai numeroase și de circulație curentă sînt ardelenesti¹, iar cele mai fine ca execuție tehnică, material și realizare artistică provin din ateliere italiene, ca și stofele hainelor de ceremonie ale domnilor și marii boierimi.

În tot cursul veacului al XV-lea sînt menționați numai doi meșteri aurari. Primul este *Antonie*, argintar din Moldova, pe care Ștefan îl cheamă la 7 martie 1481 — pentru că are să-i dea ceva de lucru — înapoi de la Bistrița, unde plecase de frica turcilor². Un *Stanciu aurarul* primește de la Ștefan cel Mare satele Drăgoești, Lucăcești, Botești și Căcăceni, o danie care dovedește prețuirea acordată de domn. El este unul dintre puținii meșteșugari care pătrund în rîndul boierilor, iar descendenții săi în secolul al XVI-lea ocupă chiar dregătorii importante la curte³.

Pe cînd în Țara Romînească s-a păstrat încă din veacurile XV—XVI o corespondență relativ bogată privind comenzile de podoabe și obiecte de uz casnic făcute meșterilor argintari de la Brașov și Sibiu, în Moldova astfel de scrisori există abia din secolul al XVII-lea. Studiul tehnicii și al ornamentației obiectelor de podoabă, puține cite s-au păstrat în Moldova, dovedește însă mai ales proveniența ardeleană a acestora.

O altă categorie însă, mai prețioasă și rafinată ca tehnică, de pildă bijuteriile din epoca lui Ștefan cel Mare, era de proveniență venețiană. Este cunoscut faptul că solii lui Ștefan cel Mare la Veneția, trimiși acolo cu misiuni politice la anul 1501, aveau și sarcina de a cumpăra *mătăsuri și juvaere* pentru curte⁴. Cîțiva ani mai tîrziu, la 1506, Bogdan, trimițînd o nouă solie, arăta aceeași grijă pentru juvaere⁵. O dovadă în plus, de ordin general, că podoabele de preț au avut o circulație restrînsă tocmai din pricina provenienței lor străine, o constituie pînă azi nota caracteristică a costumului din Moldova și Țara Romînească de a fi lipsit în genere de podoabe metalice — în comparație de pildă cu bogăția de metale a costumului sașilor, sau a unora dintre costumele sud dunărene. Unicele podoabe în costumul din aceste regiuni sînt salbele de monede și cîteva șiraguri de mărgele; toate celelalte podoabe lipsesc cu totul, scoțîndu-se astfel și mai mult în evidență finețea și bogăția cusăturilor de pe cămăși și cojoace.

COSTUMUL ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XV-LEA

Evoluția costumului feudal din Moldova urmează aceleași etape ca și aceea a artei și civilizației moldovenești în genere.

O primă perioadă a costumului de curte corespunde cu însăși consolidarea raporturilor feudale în Moldova, o dată cu constituirea statului. Din nefericire, știrile cu privire la începuturile fastului de curte în Moldova sînt destul de tîrzii, și pentru veacul al XIV-lea lipsesc cu totul în stadiul

¹ I. BOGDAN, *Relațiile cu Brașovul*, p. 168. La 1481, Țepeluș trimisese pe boieri să-i cumpere cești de argint și alte scule.

² Idem, *Documente de la Ștefan cel Mare*, vol. II, p. 360—361.

³ Doc. privind ist. Rom., Moldova, vol. II, p. 282—283 — 24.IX.1498.

⁴ N. IORGA, *Istoria comerțului*, vol. I, p. 127; « Arhiva », Iași, X.

⁵ Hunnuzaki, VIII, p. 45.



Fig. 1.— Epitrahilul de la Staraia-Ladoga cu portretele lui Alexandru cel Bun și al doamnei Marina.



Fig. 2. — Portretul lui Alexandru cel Bun, detaliu de pe epitrahilul de la Staraia-Ladoga,

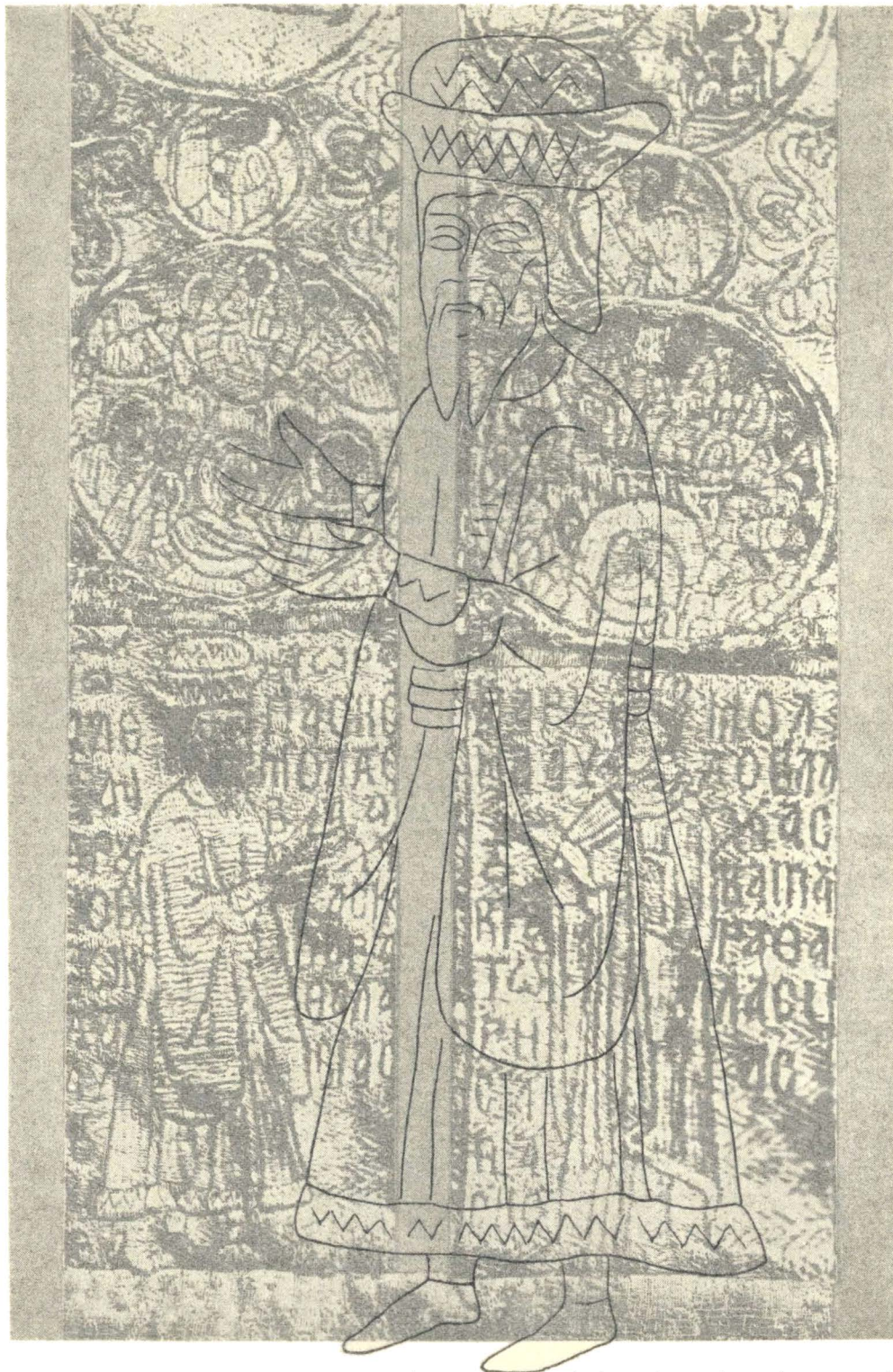


Fig. 1.— Epitrahilul de la Staraia-Ladoga cu portretele lui Alexandru cel Bun și al doamnei Marina.

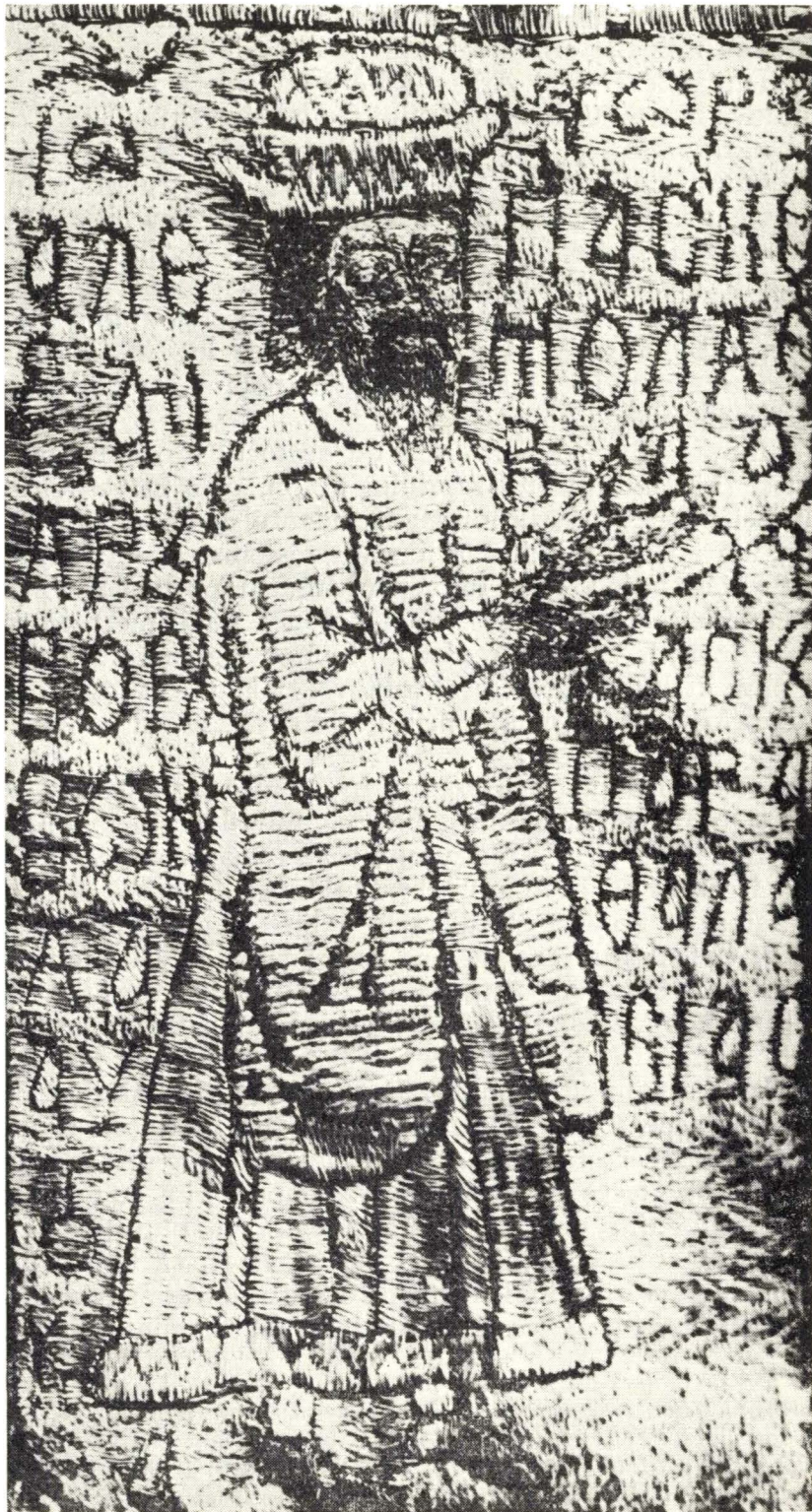


Fig. 2. — Portretul lui Alexandru cel Bun, detaliu de pe epitrahilul de la Staraia-Ladoga.

actual al cercetărilor. Totuși, pornind de la izvoarele iconografice din secolele XIII și XIV, existente în Transilvania și Țara Românească, precum și de la un prețios material arheologic din aceeași epocă, descoperit în săpăturile de la Turnu-Severin și Argeș, putem considera pe bază de analogie că și în Moldova începuturile costumului feudal sînt strîns legate de Transilvania și de Ungaria. Sîntem, este drept, în domeniul ipotezelor. Dar existența unui mediu cultural a cărui factură se oglindește în construcții de tip romanic, ca biserica Sf. Nicolae Domnesc din Rădăuți, implică fără îndoială adoptarea unor mode apusene în mediul curții domnești. În sprijinul acestei ipoteze stau de altminteri strînsele legături economice și politice dintre Moldova și Transilvania, precum și raporturile politice strînse ale unora dintre primii domni cu regatul Ungariei. Mărturii din vremea lui Alexandru cel Bun, legate de adoptarea modei apusene, sprijină ipoteza pătrunderii ei și mai de timpuriu la curtea moldovenească.

De altminteri, influența fastului de curte de tip apusean a pătruns în Moldova și prin intermediul regatului polon, care în veacul al XIV-lea poartă el însuși pecetea legăturilor cu Occidentul și îndeosebi cu Ungaria. Toate acestea au avut o importanță cu atît mai mare pentru Moldova, cu cît (începînd mai ales din vremea lui Petru Mușat) raporturile cele mai strînse s-au stabilit cu orașele supuse coroanei polone; un comerț viu cu Liovul și Cracovia a înlesnit schimbul direct al unor obiecte de îmbrăcăminte, pătrunzînd pînă în lumea orașelor Moldovei. Clasa stăpînitoare a avut de asemenea un strîns contact, marcat prin înrudiri și legături politice cu feudalitatea polonă.

O a doua etapă poate fi așezată în vremea domniei lui Alexandru cel Bun (1400—1432), prelungindu-se pînă către mijlocul secolului al XV-lea. Din această vreme sînt și cele mai vechi izvoare iconografice și arheologice cunoscute în legătură cu costumele din Moldova.

Orientarea economică și culturală a țării în această etapă este mai strîns legată de Orient și Bizanț. Pe cînd în veacul al XIV-lea influența bizantină în arta moldovenească pătrunde indirect prin intermediul călugărimii venită din Țara Românească, în vremea lui Alexandru cel Bun, relațiile cu lumea bizantină sînt directe și de aceea se fac mai puternic resimțite.

Consolidarea stăpînirii moldovenești asupra regiunii pontice și marilor centre comerciale Chilia și Cetatea Albă este hotărîtoare pentru noua orientare a civilizației acestei țări. La mănăstirea Neamț se scrie la 1429 o evanghelie în limba grecească și slavonească împodobită cu miniaturi de stil bizantin¹, broderiile din epoca lui Alexandru cel Bun poartă inscripții grecești²; folosirea acestei limbi paralel cu cea slavă, ca mijloc de expresie al clasei dominante, este un indiciu pentru legăturile care se manifestă acum și pe plan economic, bisericesc și cultural. Trebuie amintite, de asemenea,

¹ IOAN BIANU, *Documente de artă românească din manuscrise vechi. I. Evanghelie slavo-greacă scrisă în mănăstirea Neamțului din Moldova de Gavril monahul la 1429*, București, 1922; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1929, p. 61—62.

² Epitrahilul lui Alexandru cel Bun de la Staraia Ladoga poartă inscripții grecești. Vezi N. IORGA, *Patrahirul lui Alexandru cel Bun. Cel dintîi chip de domn român*, «Analele Acad. Rom., Mem. Sect. ist.», s. II, t. XXXV, București 1913, p. 344. Epitaful făcut cu cheltuiala mitropolitului Macarie la anul 1428 pentru Mitropolia din Suceava poartă inscripție grecească. Vezi EMIL TURDEANU, *La broderie religieuse en Roumanie. Les epitaphioi moldaves au XV-ème et XVI-ème siècles*, București, 1941, p. 172—176, inscripția p. 203, pl. I (extras din «Cercetări literare», 1941, IV).

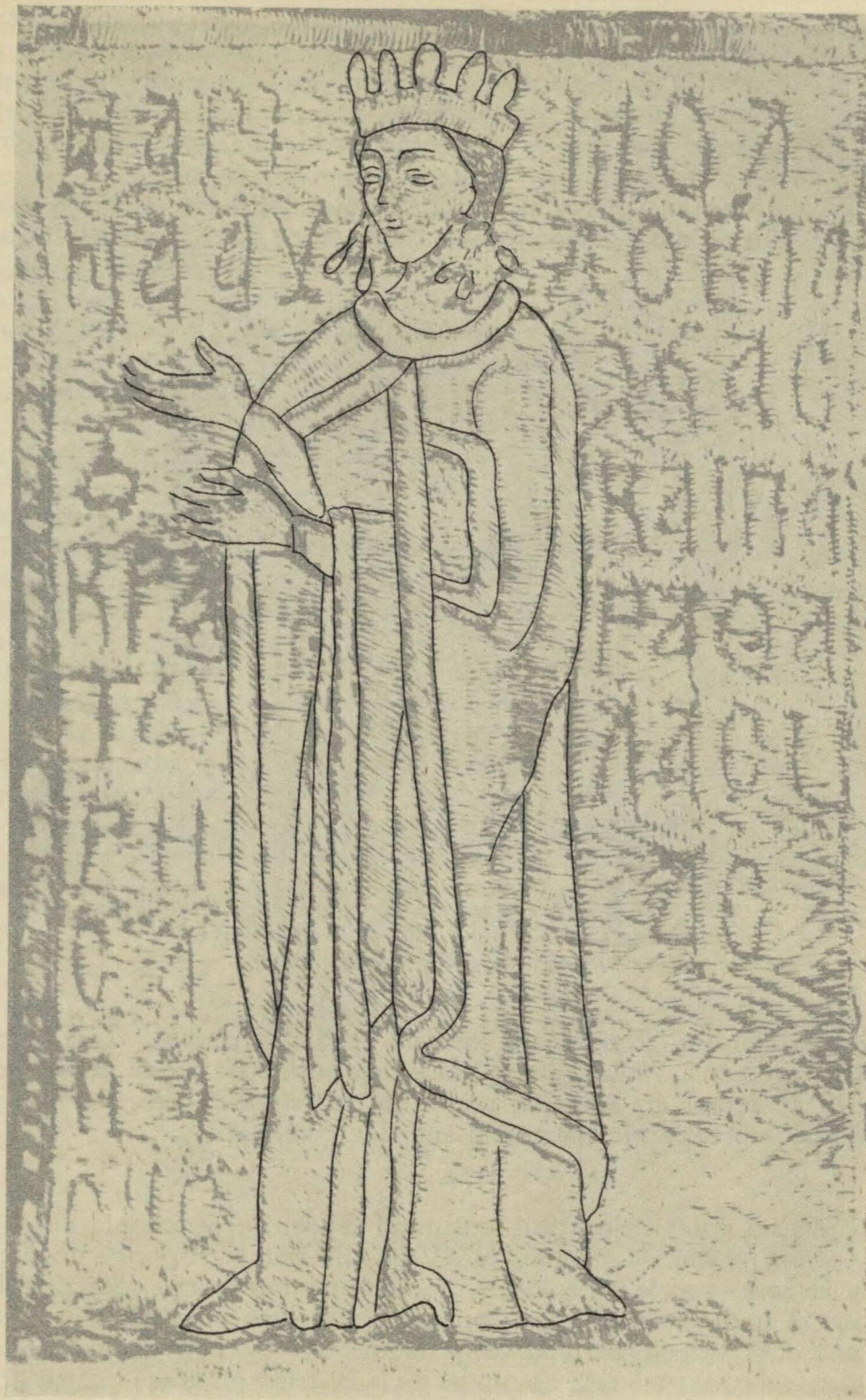


Fig. 3. — Portretul doamnei Marina, detaliu de pe epitrahilul de la Staraia-Ladoga.

actual al cercetărilor. Totuși, pornind de la izvoarele iconografice din secolele XIII și XIV, existente în Transilvania și Țara Românească, precum și de la un prețios material arheologic din aceeași epocă, descoperit în săpăturile de la Turnu-Severin și Argeș, putem considera pe bază de analogie că și în Moldova începuturile costumului feudal sînt strîns legate de Transilvania și de Ungaria. Sîntem, este drept, în domeniul ipotezelor. Dar existența unui mediu cultural a cărui factură se oglîndește în construcții de tip romanic, ca biserica Sf. Nicolae Domnesc din Rădăuți, implică fără îndoială adoptarea unor mode apusene în mediul culturii domnești. În sprijinul acestei ipoteze stau de altminteri strînsele legături economice și politice dintre Moldova și Transilvania, precum și raporturile politice strînse ale unora dintre primii domni cu regatul Ungariei. Mărturii din vremea lui Alexandru cel Bun, legate de adoptarea modei apusene, sprijină ipoteza pătrunderii ei și mai de timpuriu la curtea moldovenească.

De altminteri, influența fastului de curte de tip apusean a pătruns în Moldova și prin intermediul regatului polon, care în veacul al XIV-lea poartă el însuși pecetea legăturilor cu Occidentul și îndeosebi cu Ungaria. Toate acestea au avut o importanță cu arit mai mare pentru Moldova, cu cît (începînd mai ales din vremea lui Petru Mușat) raporturile cele mai strînse s-au stabilit cu orașele supuse coroanei polone; un comerț viu cu Liovul și Cracovia a înlesnit schimbul direct al unor obiecte de îmbrăcăminte, pătrunzînd pînă în lumea orașelor Moldovei. Clasa stăpînitoare a avut de asemenea un strîns contact, marcat prin înrudiri și legături politice cu feudalitatea polonă.

O a doua etapă poate fi așezată în vremea domniei lui Alexandru cel Bun (1400—1432), prelungindu-se pînă către mijlocul secolului al XV-lea. Din această vreme sînt și cele mai vechi izvoare iconografice și arheologice cunoscute în legătură cu costumul din Moldova.

Orientarea economică și culturală a țării în această etapă este mai strîns legată de Orient și Bizanț. Pe cînd în veacul al XIV-lea influența bizantină în arta moldovenească pătrunde indirect prin intermediul călugărimii venită din Țara Românească, în vremea lui Alexandru cel Bun, relațiile cu lumea bizantină sînt directe și de aceea se fac mai puternic resimțite.

Consolidarea stăpînirii moldovenești asupra regiunii pontice și marilor centre comerciale Chilia și Cetatea Albă este hotărîtoare pentru noua orientare a civilizației acestei țări. La mănăstirea Neamț se scrie la 1429 o evanghelie în limba grecească și slavonească împodobită cu miniaturi de stil bizantin¹, broderiile din epoca lui Alexandru cel Bun poartă inscripții grecești²; folosirea acestei limbi paralel cu cea slavă, ca mijloc de expresie al clasei dominante, este un indiciu pentru legăturile care se manifestă acum și pe plan economic, bisericesc și cultural. Trebuie amintite, de asemenea,

¹ IOAN BIANU, *Documente de artă românească din manuscrise vechi. I. Evanghelie slavo-greacă scrisă în mănăstirea Neamțului din Moldova de Gavril monahul la 1429*, București, 1922; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1929, p. 61—62.

² Epitrahilul lui Alexandru cel Bun de la Staraia Ladoga poartă inscripții grecești. Vezi N. IORGA, *Patrahirul lui Alexandru cel Bun. Cel dintîi chip de domn român*, «Analele Acad. Rom., Mem. Sect. ist.», s. II, t. XXXV, București 1913, p. 344. Epitaful făcut cu cheltuiala mitropolitului Macarie la anul 1428 pentru Mitropolia din Suceava poartă inscripție grecească. Vezi EMIL TURDEANU, *La broderie religieuse en Roumanie. Les epitaphioi moldaves au XV-ème et XVI-ème siècles*, București, 1941, p. 172—176, inscripția p. 203, pl. I (extras din «Cercetări literare», 1941, IV).

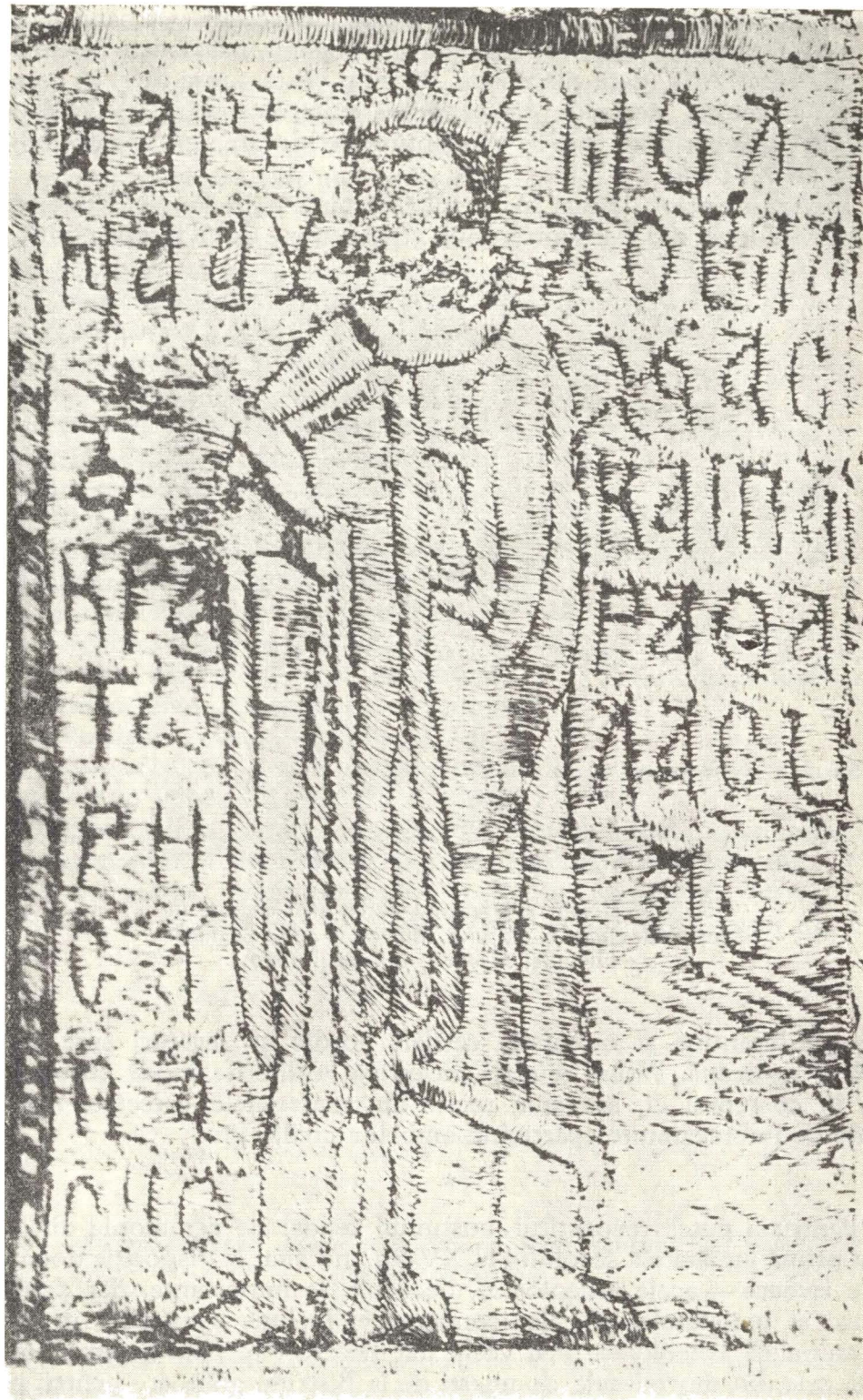


Fig. 3. — Portretul doamnei Marina, detaliu de pe epitrahilul de la Staraiia-Ladoga.

darurile făcute de împăratul Ioan al VIII-lea Paleologul cu prilejul călătoriei sale în Moldova la anul 1424; se păstrează de atunci o icoană făcătoare de minuni a Maicii Domnului (dăruită de împărat mănăstirii Neamț) și o icoană a sfintei Ana (dată mănăstirii Bistrița). Este firesc ca și în costumele de curte al acestei perioade să se simtă puternic spiritul civilizației și fastului de curte bizantin, care se va menține în Moldova până către mijlocul veacului al XVI-lea

În lumina celor de mai sus rezultă că până la Ștefan cel Mare, curtea feudală a Moldovei oscilează între două mari curente de civilizație: unul sudic



Fig. 4. -- Desen reprezentînd darea unei sentințe în fața judecătorului orașului, din copia de la Legnicki a «Oglindei saxonice», din anul 1386.

al orașelor bizantine și orientale, celălalt nordic cu legături spre Europa centrală și apuseană. Pătura feudală receptivă la diferite mode europene va adopta în costumele ei, așa cum reiese din materialele cercetate mai jos, elemente de îmbrăcăminte aparținînd ambelor civilizații.

★

Pentru a putea reconstitui costumele feudale de ceremonie din Moldova în prima jumătate a secolului al XV-lea, ne stau la dispoziție două categorii de izvoare — acele arheologice, deosebit de importante, dar destul de sporadice și unilaterale, și cele iconografice. Trebuie semnalate în primul rînd materialele arheologice mai vechi dar necercetate pînă acum, cum sînt de pildă cele din mormintele domnești de la Bistrița, grăitoare pentru prima jumătate a secolului al XV-lea, precum și cele de la Putna, din vremea lui Ștefan cel Mare, completate cu numeroasele podoabe și cîteva fragmente de veșminte din tot cursul veacului al XV-lea, recent descoperite în cimitirul orașului și cetății Suceava.

Cercetarea lor ne permite, pe lângă constatarea folosirii broderiei la împodobirea costumului, și reconstituirea unei piese de îmbrăcăminte necunoscută pînă acum — tunica lungă brodată pe piept și la mînici, care se purta sub haina de brocart sau catifea.

Broderia epocii lui Alexandru cel Bun este cunoscută numai pe baza puținelor opere de artă religioasă păstrate: epitrahilul de la Staraia-Ladoga, epitaful dăruit de mitropolitul Macarie mitropoliei din Suceava la 1428 (azi la Liov), aerul domniței Malina de la mănăstirea Bistrița și epitaful dat de egumenul Silvan la anul 1441 mănăstirii Neamț. Constatăm, însă, că această artă se bucura de o răspîndire și mai largă în Moldova, încă de la începuturile ei, fiind folosită în mediul curții domnești și al orășenilor avuți ca un element important de ornamentare a veșmintelor.

Broderia care împodobește costumul este identică cu cea religioasă. Materialele, tehnica și chiar motivele sînt aceleași, cu singura deosebire că în broderia laică nu apar de fel elemente figurative, fiind dominante numai ornamentele geometrice — romburi și cu cîrlige, steaua, «entrelac-ul» etc. Aceste ornamente, de veche origine orientală, se păstrează aproape neschimbate și în epoca lui Ștefan cel Mare.

Primul izvor de natură iconografică pentru studierea costumului domnesc de ceremonie în vremea lui Alexandru cel Bun este epitrahilul (fig. 1) cunoscut de vreme îndelungată, descoperit în mănăstirea Staraia-Ladoga din U.R.S.S., de unde a fost mutat în muzeul Alexandru Nevski din Lenin-



Fig. 5. — Pălăria purtată de regele Franței Carol VII, în tabloul lui Fouquet (secolul al XV-lea).

Fig. 6. — Pălării de forme diferite din pictura bolții gangului de intrare de la mănăstirea Neamț.

grad¹. La capetele acestui epitrahil brodat cu fir și mătase, decorat cu o serie de medalioane reprezentînd scene religioase, se află portretele donatorilor:

¹ N. IORGA, *Patrahilul lui Alexandru cel Bun. Cel dintîi chip de domn român*, în « Anal. Acad. Rom. », Mem. Secț. ist., s II, t. XXXV, București, 1913, p. 343—346, cu o fotografie; EMIL TURDEANU, *Les étoles des XV-e et XVI-e siècles*, București, 1941, p. 11—12 (Extras din « Buletinul Institutului român din Sofia », an. I, nr. I).

Alexandru cel Bun (fig. 2) și doamna Marina (fig. 3)¹. Ei sînt reprezentați în picioare cu mîinile ridicate la înălțimea pieptului, în atitudinea obișnuită a ctitorilor din broderiile și picturile murale ale secolului al XV-lea din Moldova. Redarea portretelor și a costumelor celor două personaje domnești este făcută cu o știință deosebită a detaliilor, cu un simț remarcabil al mișcării și al expresiei cît mai aproape de realitate. De aceea, această broderie constituie unul dintre cele mai prețioase și valabile documente contemporane, împreună cu materialele arheologice despre care va fi vorba mai jos.

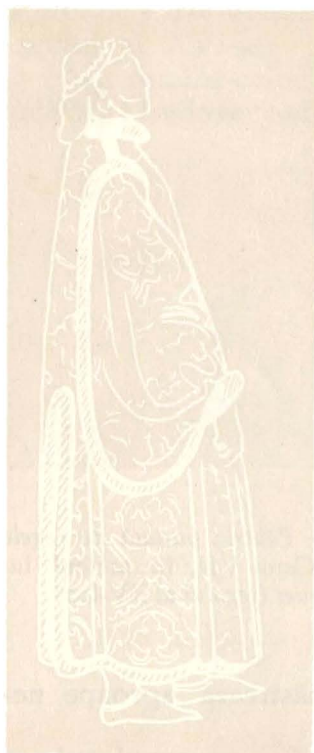


Fig. 7. — Costum de nobil polonez, una dintre figurile de la mormîntul regelui Vladislav Jagello, din catedrala din Cracovia.

Ea datează din ultima treime a domniei lui Alexandru, între 1421 și 1432, vreme cînd el era căsătorit cu doamna Marina, fiica unui boier român Marin². Epitrahilul a fost probabil un dar făcut de cei doi ctitori mănăstirii Bistrița, cea mai importantă ctitorie a lor, unde se păstrează un aer brodat, de o deosebită valoare artistică³. Descoperirea relativ recentă a acestei broderii, lucrată chiar de doamna Malina (Marina) și dăruită mănăstirii Bistrița, constituie un argument în plus pentru atribuirea epitrahilului de la Staraia-Ladoga unui atelier local, care, așa cum s-a remarcat și în celelalte broderii, era influențat de broderia bizantină.

În articolul consacrat epitrahilului de la Staraia-Ladoga, N. Iorga îl consideră o broderie locală, ținînd seama mai ales de grafia romînească a numelui lui Alexandru, în cadrul unei inscripții grecești, și de existența celor două portrete⁴.

Al doilea izvor însemnat pentru cunoașterea costumului acestei epoci o constituie fragmentele de îmbrăcăminte, inedite încă, găsite de Virgil Drăghiceanu cu ocazia dezvelirii mormintelor domnești

¹ Reproducerea și descrierea celor două portrete: N. IORGA, *Patrahirul lui Alexandru cel Bun...*; idem, *Domnii romîni după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1930, pl. X; idem, *Les arts mineurs en Roumanie*, București, 1934, vol. II, fig. 63; idem, *Histoire des Roumains*, III, București, 1937, fig. 54; idem, *Portretele doamnelor romîne*, București, 1937, fig. 3; GABRIEL MILLET, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1939, pl. VIII; I.D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 50.

² I. BOGDAN, *Cronice inedite atîngătoare de istoria romînilor*, București, 1895, p. 35; cf. și EMIL TURDEANU, *Les étoles des XV-e et XVI-e siècles*, București, 1941, p. 10, despre rolul cultural al acestei Marina.

³ I.D. ȘTEFĂNESCU, *L'aër de la princesse Malina*, «*Revista istorică romînă*», București, 1945 (XV), fasc. II, p. 129—132, cu o fotografie. În partea de jos a aerului este inscripția slavonă «Acest aer a fost cusut de domnița Malina». Numele ei apare de asemenea pe un epitaf, din anul 1428, ca donatoare împreună cu Alexandru cel Bun. EM. TURDEANU, *Les epitaphioi moldaves au XV-ème et XVI-ème siècles*, București, 1941, p. 203—204.

⁴ N. IORGA, *Patrahirul lui Alexandru cel Bun...*, București, 1913, p. 343—346; N. IORGA și G. BALȘ, *L'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 48—49. Este inadmisibilă ipoteza pe care același autor o susține mai tirziu, atribuind broderia mai degrabă unui atelier bizantin din cauza asemănării dintre pălăria lui Alexandru cel Bun și cea a lui Ioan VIII Paleologul, cît și a atitudinii și costumelor similare acelora de pe o broderie bizantină din secolul al XII-lea.

de la Bistrița¹. Date la iveală de aproape un sfert de veac (1932), cele mai multe dintre ele se păstrează în încăperile de la etajul casei domnești de la mănăstirea Bistrița, în condiții destul de rele de conservare, cu toate că sînt cele mai vechi rămășițe cunoscute ale unui costum domnesc din Moldova. Cîteva fragmente mai mici din haina de catifea a domnului au fost aduse la

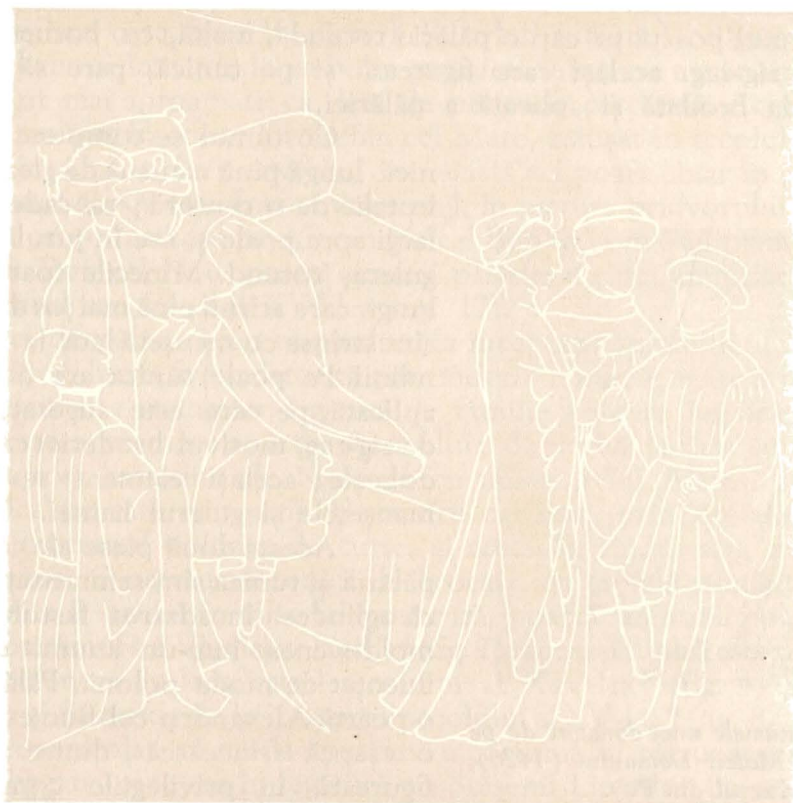


Fig. 8. — Costume de nobili dintr-un manuscris francez ilustrat: Carol VI despre statul și persoana sa, de Pierre Salomon, din anul 1409.

Comisia monumentelor istorice din București și se găsesc azi în colecția de țesături a secției de Artă feudală a Muzeului de artă R.P.R.

La aceste două izvoare contemporane se mai adaugă o serie de picturi murale în care Alexandru cel Bun este reprezentat în fruntea cortegiului care primește moaștele sf. Ioan cel Nou, cu ocazia aducerii lor la Suceava. Toate aceste picturi, cu excepția celei din paraclisul mănăstirii Bistrița, care aparține sfîrșitului secolului al XV-lea, sînt de la mijlocul sau din cea de-a doua jumătate a veacului al XVI-lea și reproduc în cele mai multe cazuri costumul acestei epoci.

Vom stăruî în primul rînd asupra costumului purtat de Alexandru și Marina pe epitrahilul amintit.

¹ LEON MREJERIU și arhimandrit GHENADIE CARAZA, *Mănăstirea Bistrița-Neamț*, f. a., p. 14–16.

La o analiză mai atentă a chipului lui Alexandru cel Bun, destul de rău păstrat, constatăm că artistul a urmărit cu atenție redarea trăsăturilor, apropiindu-se de însușirile unui adevărat portret. Uscățiv, cu ochii mari, barba rară și mică, părul scurt, chipul lui Alexandru cel Bun nu are nimic convențional, ci dă impresia realității. Însușire cu atât mai valoroasă, cu cât avem de-a face cu o realizare tehnică mai grea decât pictura sau miniatura (fig.2). Trebuie subliniată, de asemenea, preocuparea și știința artistului de a reda amănuntele îmbrăcăminții.

Domnul poartă pe cap o pălărie rotundă, înaltă, cu borurile ridicate. Motivul în zig-zag, același care figurează și pe tunică, pare să reproducă ornamentația brodată și aplicată a pălăriei.



Fig. 9. — Costumele unor donatori de pe o icoană a Maicii Domnului (1420), Muzeul din Puy.

Costumul se compune dintr-o tunică lungă pînă mai sus de glezne, încinsă în talie de o centură; ea cade în falduri largi spre poale și are în jurul gîtului un gulerăș rotund. Mînecele foarte largi și lungi, care atîrnă pînă mai jos de genunchi, sînt strînse cu manșetă lată la încheietura mîinii. Pe poale, tunica are o bandă lată aplicată, pe care este sugerat, în formă de zig-zag, motivul broderiei care o împodobește; același element se găsește pe manșetele și gulerul hainei.

Aceste două piese ale costumului: pălăria și tunica sînt semnificative, pentru că oglindesc încadrarea fastului de curte moldovenesc într-un anumit curent, influențat de moda polonă. Pălăria pe care o poartă Alexandru cel Bun este, desigur, o «șapcă frîncească», dintre acelea care figurează în privilegiile comerciale ale vremii, adică o pălărie de proveniență italiană sau flamandă. Astfel de pălării,

cu calota înaltă, semisferică, uneori ușor turtită, cu borurile largi și întoarse în sus, sau alteori prelungite în față în forma unui cioc, sînt foarte obișnuite în lumea nobilimii și orășenilor din Franța și Italia, de unde ele se aduceau, întocmai ca și postavurile și catifelele, în Moldova. Ele erau făcute din pîslă și, în mod obișnuit, erau de culoare neagră sau cafenie închis, cele mai luxoase fiind însă de catifea și alte țesături mai scumpe și avînd culori vii. În privilegiile comerciale din țările romîne, apar pălării de postav și de camelot. La 1419, negustori veniți în Moldova îi dau în dar lui Alexandru cel Bun «mitre (pălării) roșii de cocîrlat»¹, adică pălării făcute dintr-un postav scump, italianesc «scarlatto», de culoare roșu aprins. Astfel de pălării, cînd erau de un lux deosebit, purtate de regi sau principii, aveau aplicate pe ele broderii de fir, cu perle și pietre prețioase² (îng. 5). Artistul care a redat pălăria lui Alexandru cel Bun a încercat să sugereze această broderie aplicată prin zig-zagurile care se văd clar pe fundul și borul ei. Uneori aceleași pălării erau îmblănite cu castor,

¹ N. IORGA, *Istoria comerțului*, vol. I, p. 84.

² CAMILLE ENLART, *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1916, vol. III, p. 161-173.

sobol etc. Credem că acestea sînt așa-zisele «capelli pilosi» care figurează printre mărfurile depozitate de un negustor genovez la Suceava, în anul 1449—1450¹.

Același tip de pălărie apare, de asemenea, într-o miniatură poloneză, reprezentînd orașeni de la sfîrșitul secolului al XIV-lea (fig. 4) și în gravurile care-i reprezintă pe delegații orașelor romînești la Conciliul de la Constanța din anul 1415² (fig. 10, 11). Sub diferite variante, această pălărie de modă apuseană este redată des în picturile murale moldovenești din tot cursul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului următor. Vom cita numai cîteva exemplare care apar în pictură ilustrînd romanul religios de origine budistă *Varlaam și Ioasaph* de pe bolta gangului de intrare a mănăstirii Neamț³ (fig. 6) și sînt mai apropiate ca dată de perioada cercetată. Acest ansamblu de pictură, realizat în epoca lui Ștefan cel Mare, retușat în secolul al XIX-lea, reproduce, însă, un ciclu mai vechi, care există aci poate chiar în prima jumătate a secolului al XV-lea. Într-o altă scenă, în pictura pridvorului de la Sucevița, boierii care-l însoțesc pe Alexandru cel Bun în convoiul primirii moaștelor sfîntului Ioan cel Nou poartă aceeași pălărie, a cărei amintire se păstrase încă la sfîrșitul secolului al XVI-lea (fig. 17).

Astfel de pălării erau răspîndite, la începutul secolului al XV-lea și la curtea bizantină, lucru firesc datorită pătrunderii în număr mare a negustorilor italieni aci, cît și a strînselor legături de familie pe care împărații bizantini le aveau în acea vreme cu țările Apusului; de aceea pălăria lui Ioan VIII Paleologul a fost asemuită de N. Iorga cu aceea a lui Alexandru cel Bun.

Tunica pe care o poartă Alexandru cel Bun, prin croiala mîneșilor, se leagă de costumul polonez de curte, și acela, la rîndul său, influențat de moda apuseană. O asemenea tunică de brocart, cu croială similară a mîneșilor, însă fără a fi strînsă în talie de o centură, poartă un nobil polonez reprezentat pe mormîntul lui Vladislav Jagello⁴ (fig. 7); aceeași tunică este redată într-o miniatură poloneză de la sfîrșitul secolului al XIV-lea⁵ (fig. 4) și în miniaturi franceze și flamande de la începutul secolului al XV-lea⁶ (fig. 8, 9). Trebuie de asemenea semnalat, că moda apuseană a costumului pătrunsese și în mediul orășenimii bogate, care era în legătură cu orășenii Liovului, cu aceia din orașele ardelenene și cu negustorimea italiană, frecventă atunci în marile centre comerciale ale Moldovei. Astfel de costume poartă delegații orașelor din țările romîne la conciliul de la Constanța (1415)⁷ (fig. 10, 11). Cronica a fost scrisă curînd după conciliu de către un autor german Ulrich von Richental, tipărirea ei fiind făcută pentru prima dată la 1483. Costumele reproduse de xilogravurile acestei cronici ar putea fi privite cu neîncredere, mai cu seamă că autenticitatea altor elemente iconografice ale cronicii au fost puse la îndoială; totuși, confruntarea detaliilor lor cu materialul existent în documentele iconografice păstrate în Moldova și cu știrile izvoarelor scrise duc la concluzia

¹ N. IORGA, *Acte și fragmente*, vol. III, p. 16—21.

² CONSTANTIN I. KARADJA, *Delegații din țara noastră la Conciliul din Constanța (în Baden) în anul 1415*, «Anal. Acad. Rom.», Buc., 1927 (VII), fig. 11.

³ I. D. ȘTEFĂNESCU, *Le roman de Varlaam et de Ioasaph, illustré en peinture*, Bruxelles, 1932. Extras din «Byzantion», 1932, (VII), fasc. 2, fig. 41, scena 2, 11.

⁴ E. A., RACINET *Le costume historique*, Paris, 1888, vol. VI, pl. BN, (451), fig. 8.

⁵ *Historia Polski*, t. I, p. I, sub red. lui Henryk Lowruiński, Lodz, 1955, p. 358.

⁶ Comte PAUL DURIEUX, *La miniature flamande*, pl. XXV, XXVI și XLII; MARTIN HENRI, *La miniature française*, pl. 88, fig. CXV.

⁷ CONSTANTIN I. KARADJA, *Delegații din țara noastră la Conciliul din Constanța (în Baden) în anul 1415*, București, 1927, p. II, VI.



Fig. 10.—Gravură reprezentînd Intrarea grecilor și romînilor la slujbă, participanți la Conciliul din Constanța (1415). Cronica lui Ulrich von Richental.



Fig. 11. — Gravură reprezentînd pe participanții romîni și greci la Conciliul din Constanța (1415). Cronica lui Ulrich von Richental.

exactității acestor reproduceri. Pe materialul ceramic — plăcile de sobă sau de căptușit pereții aparținând curții domnești de la Hîrlău, Suceava sau Șipote — din a doua jumătate a secolului al XV-lea — apar de aseme-



Fig. 12. — Costume de pe o placă de ceramică de la Hîrlău, din epoca lui Ștefan cel Mare.

nea figuri în costume de același tip (fig. 12), caracterizate prin tunica scurtă pînă la genunchi, căzînd în falduri, strînsă în talie de o centură, și pantaloni colanți.

În costumele doamnei Marina¹ apar cu totul alte trăsături caracteristice, care îl încadrează în moda de tradiție bizantină, de tipul aceleia care se va împămînteni la curtea Moldovei și va dăinui pînă în vremea lui Rareș. Îmbrăcămintea doamnei prezintă unele particularități pe care nu le vom mai întîlni în epoca următoare, cînd costumele doamnelor, așa cum apare în picturile murale și în broderii, este aproape identic cu acela al domnilor, cu excepția podoabei capului (fig. 3).

Doamna Marina poartă, peste părul strîns pe tîmple, o cunună (*stemma*), de care sînt prinse, de o parte și de alta a capului, pandelocuri de pietre prețioase și perle. Ea este îmbrăcată cu o rochie lungă, ale cărei falduri bogate cad pînă la pămînt, cu mînele foarte largi și lungi, pînă mai jos de genunchi. O mantie lungă pînă la glezne îi acoperă cu eleganță umerii și spatele, fiind agrafată la gît. În dreptul pieptului se vede clar conturat un paralelogram, care amintește *torachionul*, acea ornamentație caracteristică costumelor imperiale bizantine².

Această croială a rochiei, cu mînele care coboară pînă la glezne, se găsește în numeroase portrete de împărătese bizantine. Theodora, soția lui Mihail VIII, Elena, soția lui Manuel II, poartă astfel de rochii grele, căzînd rigid de-a lungul trupului; numai mîinile ies din lungile mîne, care cad pînă la picioare. Un costum similar poartă și împăratul Alexis III Comnenul (1350—1390), reprezentat, împreună cu soția sa Theodora în tabloul votiv din biserica Maicii Domnului de lîngă Trapezunt³.

Aceeași rochie bogată, strălucind de perle și pietre prețioase, cu o elegantă tunică agrafată pe piept, se poate vedea în costumele Elenei, soția lui Ștefan Dușan, și al Mariei Liverina, soția despotului Oliver, din pictura murală de la Lesnovo (fig. 13, 14, 15)⁴.

Costumul doamnei Marina de pe epitrahilul de la Staraia-Ladoga oglindește prin toate detaliile analizate mai sus o realitate culturală de mare interes istoric și prea puțin pusă în lumină, aceea a climatului bizantin și oriental în care s-au dezvoltat începuturile fastului de curte al domniei în Moldova. Ea corespunde consolidării autorității domnilor moldoveni asupra regiunii pontice, avînd ca centru Chilia și Cetatea Albă, și stabilirii legăturilor politice, bisericești și economice cu lumea bizantină.

Conștiința clară a importanței acestei stăpîniri se manifestă de altfel în însăși titulatura pe care Alexandru cel Bun și doamna Marina o poartă pe această broderie, într-o inscripție în limba greacă, după modelul titulaturii împăraților bizantini: «*autocrator al întregii Moldovlahii și al țărmlui mării*»⁵.

Al doilea grup de măturii care folosesc la reconstituirea costumului din prima jumătate a secolului al XV-lea îl constituie fragmentele de îmbrăcăminte din mormîntul lui Alexandru cel Bun de la mănăstirea Bistrița. Trebuie să deosebim dintru început două categorii de materiale care ne interesează: primele sînt fragmentele unei tunici lungi din catifea de mătase (*velours coupé*) de culoare roșie-vișinie, iar celelalte sînt resturile de broderie ale unei a doua tunici pe care domnul o purta sub cea de catifea (pl. I).

¹ N. IORGA, *Portretele doamnelor romîne*, București, 1937, p. VI, fig. 4.

² JEAN EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, fig. 41, 42.

³ *Ibidem*, p. 122—124.

⁴ GABRIEL MILLET, *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris, 1919, p. 28, fig. 13, p. 29, fig. 14, p. 30, fig. 15.

⁵ N. IORGA, *Patrahirul lui Alexandru cel Bun...*, dă inscripțiile în limba grecească.

Fragmentele de catifea cu fir (fig. 16), cu motive de vreji și flori mari, aparțin unei tunici lungi, care foarte probabil avea croiala aceleia pe care o poartă Ștefan cel Mare și urmașii săi în portretele murale din a doua jumătate a secolului al XV-lea și în veacul următor. Acest tip de tunică este o a



Fig. 13. — Costumul țarinei Elena, soția țarului Dušan, din biserica din Mutejić (Serbia). Sfârșitul secolului al XIV-lea.



Fig. 14. -- Costumul Mariei Liverina, soția despotului Oliver.

doua variantă a costumului de curte din Moldova și se înrudește foarte deaproape cu *granața* bizantină¹.

Este tipul de îmbrăcăminte, de aceeași croială bogată, cu mânecile foarte largi și lungi, pe care l-am analizat în descrierea rochiei doamnei Marina de pe epitrahilul amintit mai sus. El constituie îmbrăcăminte cea mai caracteristică de curte a domnilor în cursul secolului al XV-lea și al XVI-lea; din brocart sau catifea grea cu fir de aur, avea în jurul gâtului, pînă mai jos de umeri, în față și pe poale o bandă lată de broderie cu perle și pietre prețioase. Un astfel de costum poartă Alexandru cel Bun și doamna Ana în pictura murală din pridvorul mănăstirii Sucevița, unde

¹ JEAN EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance*, p. 122.

este reprezentată perechea domnească primind moaștele sf. Ioan cel Nou la Suceava (fig. 17).

Cea de-a doua categorie de fragmente de la Bistrița prezintă interes și mai mare. Ea cuprinde două manșete, un guler și pieptul unei haine cusute cu fir de aur și mătase vișinie, pe care domnul o purta sub tunica de catifea. Deoarece acestea constituie cele mai vechi documente de broderie laică moldovenească și elementele unei noi piese de costum, prea puțin cunoscută, vom insista mai mult asupra fiecărui fragment în parte.

Manșetele acestei haine, brodate pe mătase roșie-vișinie, întărită de un suport din pînză subțire de in, sînt căptușite tot cu mătase; un șnur de mătase vișinie răsucită și un lăntșor de fir le tîvește pe margini. Cîmpul este brodat cu flori stelate înscrise în poligoane executate cu fir de aur și mătase vișinie (fig. 18).

Gulerul, formînd o singură piesă cu pieptul, este brodat la fel, pe același material (fig. 19). Diferă însă motivele, care aci sînt romburi cu cîrlige și cruci înscrise în romburi. Pieptul — în partea de sus, adică ceea ce constituie azi gura cămășii țărănești — era acoperit cu mici frunze de trifoi; în capătul de jos broderia se termină într-un ciucure de fir și mătase. Toate aceste fragmente aparțin unei tunici, care se purta sub haina grea de brocart. Lungă pînă la glezne și largă, cu mînele strîmte, terminate cu manșete brodate, cu gulerul mic răsfrînt și pieptul brodat, ea era făcută dintr-o pînză fină albă sau mătase subțire, armonizată cu culoarea catifelei celeilalte tunici. Reconstituirea ei în ansamblu a fost posibilă comparînd detaliile de broderie redată în tablourile votive păstrate din epoca lui Ștefan cel Mare cu fragmentele descrise mai sus și cu acelea aproape identice cu ele care s-au scos din mormintele domnești de la Putna și dintr-acele ale orășenilor și curtenilor de la Suceava, pe care le vom analiza într-un viitor studiu.

Fragmentele de broderii de la Bistrița, întocmai ca și acelea de la Putna și Suceava, aparținînd perioadei imediat următoare, sînt lucrate în chipul broderiei moldovenești, cunoscute pînă acum din operele cu caracter religios. Aceleași materiale, procedee tehnice și chiar aceleași motive stabilesc o identitate perfectă între broderiile care împodobesc hainele domnești și acelea care se folosesc ca veșminte sau broderii liturgice.

Un ultim grup de izvoare îl constituie picturile murale, în care este reprezentat Alexandru cel Bun urmat de soția sa Ana și de curtea domnească. Aceste portrete, în genere convenționale, în care Alexandru cel Bun este re-



Fig. 15. — Costumul Elenei, soția lui Ștefan Dușan din biserica din Lesново.

prezentat bătrîn, cu o barbă lungă albă, se găsesc, așa cum am arătat, în scena aducerii moaștelor sf. Ioan de la Cetatea Albă la Suceava. Povestită pe larg în pictura murală a unora dintre principalele mănăstiri din Moldova, creație iconografică din prima jumătate a secolului al XV-lea, viața sfântului Ioan cel Nou ni s-a păstrat doar în reprezentări mai noi, de la sfîrșitul secolului al XV-lea și din secolul al XVI-lea, în paraclisul de la mănăstirea Bistrița¹, în pictura exterioară de pe fațada sudică de la Voroneț², în pridvorul



Fig. 16. — Fragment de catifea de mătase țesută cu fir de aur, din haina lui Alexandru cel Bun, găsit în mormîntul său de la mănăstirea Bistrița.

mănăstirii sf. Gheorghe din Suceava³ (unde au fost aduse moaștele sfântului Ioan cel Nou de către Bogdan III și se păstrează pînă azi), în pridvorul mănăstirii Slatina, la episcopia din Roman (1550)⁴, și la Sucevița⁵.

Dintre toate aceste picturi, care reprezintă foarte probabil replicele tîrzii ale unor picturi care au existat și în prima jumătate a secolului al XV-lea

¹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 96—97.

² *Ibidem*, p. 133—134, 186.

³ *Ibidem*, p. 141.

⁴ *Ibidem*, p. 136—137; idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, album, pl. 46. Pictura aceasta, cu unele retușuri din secolul al XIX-lea, datează de la Petru Rareș și fiii săi (biserica a fost terminată la 1550). Rareș a refăcut însă un monument cu mult mai vechi, care exista probabil în primii ani ai secolului al XV-lea, deoarece aici este îngropată mama lui Alexandru cel Bun, înainte de anul 1408, cînd acesta face o danie bisericii în amintirea ei (Doc. privind ist. Rom., Moldova, sec. XIV—XV, vol. I, p. 17—18, 20, 21).

⁵ Idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, p. 150 și album, pl. CXXXII, fig. 2.



Reconstituirea țesăturii de catifea cu fir din haina lui Alexandru cel Bun de la mănăstirea Bistrița



Fig. 17. — Alexandru cel Bun și doamna Ana, în cortegiul care primește moaștele sf. Ioan cel Nou, în orașul Suceava. Pictură murală din pridvorul mănăstirii Sucevița (ultimul sfert al veacului al XVI-lea).

în monumentele înălțate de Alexandru cel Bun, cea mai veridică pentru studiul costumului este aceea de la Sucevița¹.

Alexandru și doamna Ana poartă granața bizantină despre care am vorbit pe larg mai sus. În costumele boierilor care-l însoțesc există un detaliu

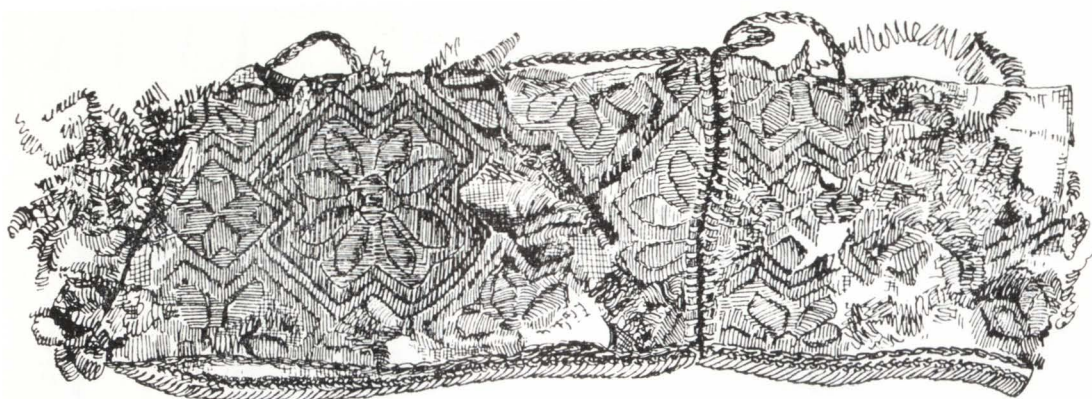


Fig. 18. — Manșetă brodată a hainei lui Alexandru cel Bun, găsită în mormîntul său de la mănăstirea Bistrița.

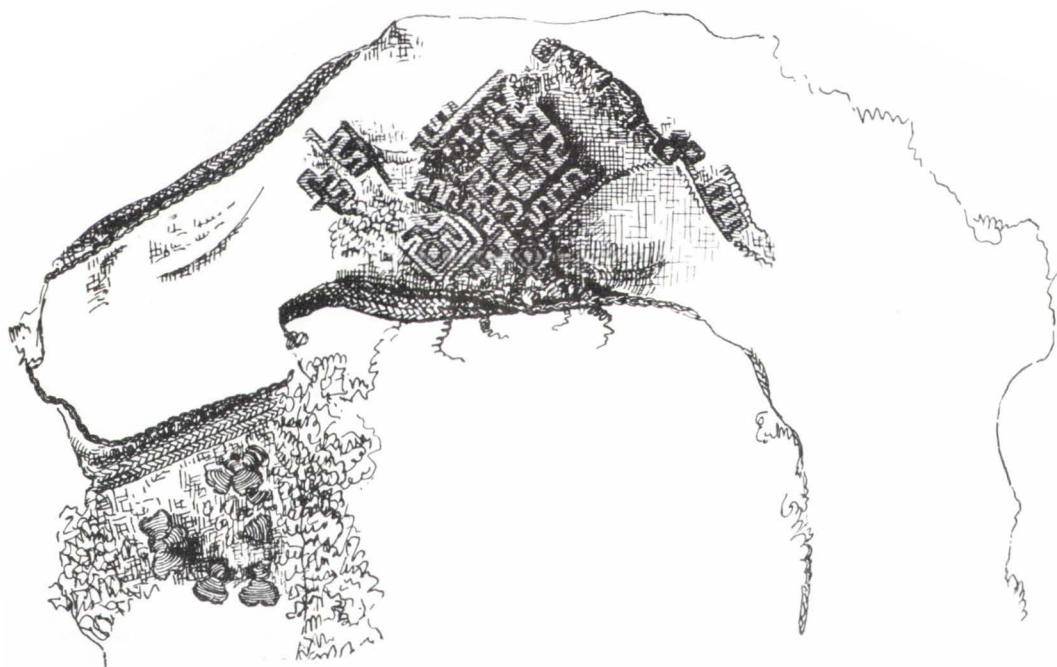


Fig. 19. — Fragment din gulerul brodat al hainei lui Alexandru cel Bun, găsit în mormîntul său de la mănăstirea Bistrița.

care trebuie de asemenea reținut — pălăriile lor seamănă cu aceea a lui Alexandru cel Bun de pe epitrahilul descris mai sus. Aceasta constituie un indiciu că pictorul a cunoscut un model mai vechi, în care apăreau astfel

¹ N. IORGA, *Portretele doamnelor romine*, București, 1937, fig. 4.

de pălării, caracteristice secolului al XV-lea și începutului secolului al XVI-lea, care sînt ulterior înlocuite de un alt tip.

Costumul lui Alexandru cel Bun și al doamnei Ana de la Sucevița este de fapt de tipul costumului atît de bine cunoscut și bogat documentat cu toate variantele sale, în epoca lui Ștefan cel Mare, despre care ne vom ocupa într-un viitor articol.

К ИСТОРИИ КОСТЮМА XV—XVI ВЕКОВ В МОЛДОВЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Статья представляет вторую часть труда «Данные об истории костюмов XV—XVI веков в Молдове». В первой части были указаны источники, которые будут использованы для развития этой темы и описывались материалы, из которых изготовлялись костюмы. В данной статье прежде всего прослежена деятельность мастеров в связи с костюмами и вид костюма во времена Александра Доброго.

Документы свидетельствуют о существовании в главных молдавских городах довольно большого числа мастеров как скорняки, портные, сапожники и др., чем и объясняется пониженный ввоз готовой одежды в Молдову, по сравнению с ввозом в Валахию.

На основе скудных иконографических источников, сохранившихся с первой половины XV века, устанавливаются характерные черты придворных костюмов этого периода. Из данного анализа явствует, что костюм Александра Доброго, изображенного на епитрахили, западного края, широко распространенного в Европе, встречающийся и в Польше в среде дворян и богатых горожан. Костюм жены господаря Марины византийской традиции подобен костюмам византийских принцесс из Трапезунда и жен деспотов из Сербии. На основании археологических данных — фрагментов костюма из могилы Александра Доброго в Бистрицком монастыре — восстанавливается другой тип придворного костюма, принятый во времена Стефана Великого. Проведенные исследования устанавливают пышность придворного костюма в первой половине XV века и указывают на связь Молдовы с византийской и польской культурами. Анализ археологических материалов приводит к исследованию молдавских вышивок, в частности, использованной для одежды светской вышивки, такой же техники, как и религиозная вышивка, с той разницей, что мотивы на ней исключительно геометрического типа.

DONNÉES SUR L'HISTOIRE DU COSTUME EN MOLDAVIE AUX XV^e ET XVI^e SIÈCLES

(RÉSUMÉ)

Le présent article forme la seconde partie de l'étude intitulée *Données sur l'histoire du costume en Moldavie aux XV^e et XVI^e siècles*. La première partie de cette étude indiquait les sources qui seraient utilisées pour le développement de ce thème ainsi que les matériaux servant à la confection du costume. Dans les présents chapitres, les auteurs traitent, en premier lieu, de l'activité des artisans qui participent à la confection du costume, puis de l'aspect du costume au temps d'Alexandre le Bon.

Les documents attestent l'existence, dans les principales villes moldaves, d'un nombre relativement élevé de maîtres artisans tels que: fourreurs, tailleurs, cordonniers, etc., ce qui explique pourquoi la Moldavie importait en général moins de vêtements confectionnés que la Valachie.

Se fondant sur les rares sources iconographiques datant de la première moitié du XV^e siècle, les auteurs de l'article déterminent les caractéristiques du costume de cour de cette époque.

Ils nous apprennent ainsi que, sur l'étole de Staraïa-Ladoga, Alexandre le Bon est vêtu à la mode occidentale, largement répandue en Europe, que nous retrouverons également dans les milieux de la noblesse et de la bourgeoisie riche de Pologne. Toutefois, le costume de la princesse Marina est de tradition byzantine, semblable à celui des princesses byzantines de Trébizonde et des princesses serbes. Une seconde catégorie de sources est d'ordre archéologique: fragments de costume retrouvés dans le tombeau d'Alexandre le Bon, au monastère de Bistrița. Ils permettent de reconstituer un autre type de costume de cour, qui sera fort en usage sous le règne d'Etienne le Grand. Cette analyse fait ressortir le faste du costume de cour pendant la première moitié du XV^e siècle, ainsi que le témoignage que celui-ci établit des rapports de la Moldavie avec les civilisations byzantine et polonaise. L'analyse des matériaux archéologiques nous fait en outre connaître un chapitre particulier de la broderie moldave, celui de la broderie laïque, employée dans l'habillement: la technique est la même que pour la broderie religieuse, mais les motifs en sont uniquement géométriques.

BIBLIOGRAFIE PRIVIND MONUMENTELE ISTORICE DIN R. P. R.

I

de N. STOICESCU

Dată fiind importanța cunoașterii monumentelor de artă de pe teritoriul patriei noastre, vom încerca să dăm o bibliografie privind aceste monumente. Pentru început, ne-am propus să prezentăm materialul bibliografic referitor la lăcașurile religioase.

Materialul bibliografic a fost grupat pe provincii istorice (Țara Românească, Moldova, Transilvania); cel privitor la Țara Românească, la rîndul său, a fost împărțit în două capitole:

- a) mănăstiri și schituri,
- b) biserici de mir.

Publicăm în numărul de față bibliografia privind mănăstirile și schiturile din Țara Românească. Cu privire la acestea, atragem atenția asupra următoarelor:

- nu toate sînt cuprinse în lista monumentelor istorice ¹;
- unele au fost mănăstiri și au devenit în decursul vremii biserici de mir (mai ales după secularizare);
- puține din ele au identificări aproximative.

Menționăm de asemenea că nu pentru toate lăcașurile de acest fel am găsit scris cîte ceva. Astfel, nu am găsit știri, în materialul cercetat, despre următoarele mănăstiri și schituri, pomenite în documente, multe din ele dispărute ²:

Agaton, r. Cislău
Balaciu, r. Urziceni
Blaj (Sf. Mihail)

Blestematele — Buzău
Brad
Cătălui (lîngă Căscioarele)

¹ Aceasta din diverse motive: unele din ele au dispărut, altele au fost transformate în decursul vremii și nu mai prezintă interes ca monumente istorice, unele au fost omise din această listă, iar altele, fiind mai nou construite, nu sînt monumente istorice.

² Pentru toate acestea vezi:

- indicele colecției de *Documente privind istoria Romîniei*;
- indicele de la N. Iorga, *Istoria bisericii* (și p. 63—68 din vol. II, ed. a II-a);
- C. C. Giurescu, *Harta stolnicului C. Cantacuzino* (lista mănăstirilor, în RIR, 1943, p. 19 — 20);
- D. Fotino, *Istoria generală a Daciei*, vol. III, Buc., 1859, p. 149—182, unde se dă numele a peste 100 mănăstiri și 125 metoașe, pe județe.

Chisar — Prahova
 Ciocănești — Ilfov
 Ciolănești, r. Roșiorii de Vede
 Corbii de piatră (Meriș)
 r. Curtea de Argeș
 Crucișoara, r. Corabia
 Fintîinele (metoh al m-rii Snagov)
 Ghidiliți — Ialomița
 Gruiu, (Sf. Mihail) r. Snagov
 Iordăcheanu — Buzău

Manasia — Buzău
 Motnău (Sf. Troiță), r. Cislău
 Olteni, r. R. Vilcea
 Rîmești (metoh al m-rii Hurezi)
 Runcu, r. Cislău
 Tircov-Buzău (M-rea lui Cornilie)
 Turbați (Turbatele), r. Snagov
 Țarca-Vilcea (metoh al m-rii Titireci)
 Valea Adîncă — Vlașca
 Vorniceasa — Ilfov, etc.

Materialul pentru Țara Românească a fost strîns din lucrările și perio-
 dicele a căror listă — cu abreviațiunile folosite — o publicăm mai jos.

Subliniem faptul că lucrările citate sînt de *valoare foarte inegală* (de la
 lucrări de netăgăduită valoare, la simple compilări sau reproduceri, după
 Ștefulescu, Ionescu-Gion, sau chiar după Dicționarul Geografic), au *întinderi*
foarte variate (de la monografiile istorice de sute de pagini — cazul mănăstirii
 Tismana sau Cotroceni — la simple însemnări de cîteva rînduri) și *preocupări*
variate (cele mai multe se ocupă de istoricul monumentelor, altele de arhi-
 tectură, de pictură, iar în unele se reproduc acte de danie, pomelnice,
 inscripții etc.).

Titlurile diverselor articole, studii sau monografii au fost adunate și
 grupate pe monumente, în ordine alfabetică; materialul referitor la fiecare
 monument în parte a fost așezat în ordinea cronologică a apariției sale.

Nu avem pretenția că această lucrare este completă; socotim însă că ea
 va folosi cercetătorilor din domeniul istoriei artei pe teritoriul patriei noastre.

ABREVIĂȚIUNI

A. PERIODICE *

- | | |
|--------------|---|
| 1 A.A. | = Analele Academiei Romîne. Buc., 1867—1945. |
| 2 A.A.C.B. | = Anuarul Ad-ției Casei Bisericii, Buc., 1909. |
| 3 A.A.M.S.I. | = Analele Academiei Romîne, Memoriile secției istorice, Buc.,
1867 — 1945. |
| 4 A.Br. | = Analele Brăilei, Brăila, 1929—1940. |
| 5 A.C.M.I. | = Anuarul Comisiei monumentelor istorice, 1914—1915, 1942—1943. |
| 6 A.C.M.I.T. | = Anuarul Comisiei monumentelor istorice, Secția pentru Transilvania,
1926—1938. |
| 7 Ad.B. | = Adevărul bisericesc, Pitești, 1912—1916, 1923—1925. |
| 8 A.E.A. | = Anuarul episcopiei Argeș, 1929. |
| 9 A.E.B. | = Anuarul episcopiei Buzău, 1926—1928. |
| 10 Albina | = Albina, Buc., 1897—1922. |

* Menționăm că, în afara periodicelor cuprinse în această listă, am cercetat și altele în care
 însă nu am găsit știri despre monumentele ce ne interesau („Arta”, „Arta romînă”, „Arta și orașul”, „Revista
 Arta”, „Artele frumoase” etc., etc.).

- 11 A.M.Ö. = Anuarul mitrop. Olteniei, 1941.
- 12 Amvonul = Amvonul, organul soc. Ajutorul, Buc., 1904—1916.
- 13 Analecta = Analecta, Buc., 1943—1947.
- 14 An. Arh. = Analele arhitecturii, Buc., 1890—1893.
- 15 An. R. = Analele Rîmnicului, Rm. Sărat, 1923—1924.
- 16 A.O. = Arhivele Olteniei, Craiova, 1922—1947.
- 17 A.R. = Anuarul episcopiei Rîmnicului, 1900 și 1921—1925.
- 18 Arh. = Arhitectura, Buc., 1906, 1916, 1934—1944.
- 19 Arh. R.P.R. = Arhitectura R.P.R., Buc., 1953—1956.
- 20 A.S.A. = Arta și arheologie, Iași, 1927—1938.
- 21 A.T.G. = Artă și tehnică grafică, Buc., 1937—1940.
- 22 Balcania = Balcania, Buc., 1938—1945.
- 23 B.C.I. = Buletinul Comisiei istorice, Buc., 1915—1938.
- 24 B.C.M.I. = Buletinul Comisiei monumentelor istorice, Buc., 1908—1945.
- 25 B.E.A. = Buletinul episcopiei Argeș, 1926—1948.
- 26 B.E.B. = Buletinul episcopiei Buzău, 1926—1950.
- 27 B.E.R.N.S. = Buletinul episcopiei Rîmnicului, Noului Severin, 1932—1939.
- 28 B.G. = Boabe de grîu, Buc., 1930—1935.
- 29 B.O.R. = Biserica ortodoxă romînă, Buc., 1874—1956.
- 30 București = București, revista Muzeului și Pinacotecii municipiului București, 1935—1937.
- 31 B.V. = Bucureștii Vechi, Buc., 1930—1934.
- 32 Byzantion = Byzantion, Paris, Liège-Bruxelles, 1924—1939.
- 33 C.A. = Calendarul antic (1862, 1863, 1866, 1870, 1875).
- 34 C. Ad. = Cuvîntul adevărului, R. Vilcea (Craiova), 1902—1909.
- 35 Candela = Candela, Buc., 1914—1916.
- 36 C.L. = Convorbiri literare, 1867—1944.
- 37 Consolatorul = Consolatorul, Buc., 1879—1916.
- 38 Crucea = Crucea, Buc., 1923—1940.
- 39 C.T. = Columna lui Traian, Buc., 1870—1877, 1880—1883.
- 40 Datina = Datina, T. Severin, 1920—1932.
- 41 F.D. = Floarea darurilor, Buc., 1907.
- 42 Gaz. Mun. = Gazeta municipală, Buc., 1932—1947.
- 43 G.B. = Glasul bisericii, Buc., 1944—1956.
- 44 Gl. mon. = Glasul monahilor, Buc., 1923—1945.
- 45 G.S. = Grai și suflet, Buc., 1923—1937.
- 46 Îngerul = Îngerul, Buzău, 1925—1947.
- 47 L.A. = Lumina adevărului, Cîmpina-Breaza, 1935—1939.
- 48 L.A.R. = Literatura și arta romînă, Buc., 1896—1910.
- 49 M.O. = Mitropolia Olteniei, Craiova, 1950—1956.
- 50 M.P. = Menirea preotului, R. Vilcea, 1890—1909.
- 51 Năzuința = Năzuința, Craiova, 1922—1929.
- 52 N.R.B. = Noua revistă bisericească, Buc., 1919—1930.
- 53 Oltenia = Oltenia, Craiova, 1940—1944.
- 54 Ortodoxia = Ortodoxia, Buc., 1949—1956.
- 55 P.O. = Păstorul ortodox, Pitești, 1904—1934.
- 56 R.A. = Revista arhivelor, Buc., 1924—1946.
- 57 R.C. = Revista catolică, Buc., 1912—1916.
- 58 Renașterea = Renașterea, Craiova, 1922—1946.
- 59 R.H.S.E.E. = Revue historique de Sud-Est Européen, Buc., 1924—1946.

- 60 R.I. = Revista istorică, Buc., 1915—1946.
 61 R.I.A.F. = Revista pentru istorie, arheologie și filologie, Buc., 1882—1894, 1902—1903, 1909—1914.
 62 R.I.B. = Revista de istorie bisericească, Craiova, 1943.
 63 R.I.R. = Revista istorică română, Buc., 1931—1947.
 64 R.L. = Raze de lumină, Buc., 1929—1937.
 65 R.S.T.R. = Revista soc. Tinerimea română, Buc., 1882—1942.
 66 S.B. = Școala și biserica, Buc., 1900—1911.
 67 S.C.I.A. = Studii și cercetări de istoria artei, Buc., 1954—1956.
 68 S.O.V. = Spicuitor în ogor vecin, Buc., 1920—1924.
 69 S.T. = Studii teologice, Buc.
 70 Teologul = Teologul, Buc., 1897—1899.

B. LUCRĂRI CU CARACTER GENERAL *

- 1 ARTA FEUDALĂ = *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R. I Artă românească în epoca feudală*, Buc., 1957.
- 2 BILCIURESCU = Bilciurescu Șt., *Mănăstirile și bisericile din România, cu mici notițe istorice și gravuri*, Buc., 1890, 260 p. + IV + 1 f.
- 3 BILCIURESCU, Ghidul = Bilciurescu Șt., *Ghidul Bucureștilor și împrejurimile lui. Cu mici notițe istorice*, Buc., 1897, 205 p. + 1 pl.
- 4 BISERICI CU AVERI PROPRII = *Biserici cu averi proprii*, Ad-ția Casei Bisericii, vol. II și III, Buc., 1910 și 1916.
- 5 BOBULESCU, Lăutari = Bobulescu C., *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, Buc., 1940.
- 6 BOBULESCU, Zugravi = Bobulescu C., *Vieți de zugravi*, Buc., 1940.
- 7 BOLLIAC = Bolliac C., *Monastirile din România (Monastirile dinse Brancovenesci)*, Buc., 1863, 250 p.
- 8 BRĂTULESCU, Ilfov = Brătulescu V. și Remus Ilie, *Mănăstiri și biserici din Ilfov*, Buc., 1935, 80 p. + 1 pl.
- 9 BRĂTULESCU, Călimănești = Brătulescu Victor, *Călimăneștii și monumentele istorice din împrejurimi*, ed. a III-a, Buc., (f.a.), 64 p. + 1 h.
- 10 BUCUREȘTI, SĂPĂTURI 1953 = *București. Rezultatele săpăturilor și ale cercetărilor istorice din anul 1953*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1954.

* Folosind abrevierile menționate, am indicat din aceste lucrări volumul și paginile care se referă la fiecare monument în parte.

Cu privire la lucrările cuprinse în această listă și la cele care nu figurează aci, menționăm următoarele:

a) Nu am citat cu titlu separat lucrările de sinteză (Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*) sau monografiile regionale (Brătulescu V., *Biserici din Argeș și Vilcea*, Idem, *Biserici din Olt etc.*), apărute în B.C.M.I. Pentru toate acestea am indicat nr. Buletinului, numele autorului și paginile la care se vorbește de monumentul respectiv.

b) Nu am utilizat indicațiile date în diverse descrieri de călătorie (Iorga N., *Sate și mănăstiri din România*, Simionescu I., *Mănăstiri din țară etc.*) în ghiduri turistice, sau în dicționare geografice, de unde nu aflăm lucruri noi despre monumentele respective.

c) Nu am făcut trimiteri la lucrările de sinteză referitoare la istoria noastră și la cele privind istoria bisericii, unde, de cele mai multe ori, se menționează doar data zidirii și ctitorii sau se rezumă în câteva rânduri știri din lucrări indicate în această bibliografie.

d) Nu am scos știrile despre mănăstiri și schituri din izvoare (cronici, descrieri de călătorie), fără îndoială foarte importante, dar care pot face obiectul unei alte lucrări.

e) Am indicat la locurile respective și titlurile lucrărilor de licență ținute la Facultatea de teologie din București, referitoare la bisericile, mănăstirile și schiturile din Țara Românească.

- 11 BUZESCU = Buzescu G. S., col., *Reconstituiri istorice privind neamul Buzeștilor din veacul XV până în veacul XVIII*, Sibiu; p. I, 1933, 63 p.; p. II, 1936, 116 p. + 2 pl.
- 12 DONAT = Donat I., *Fundațiunile religioase ale Olteniei. P. I., Mănăstiri și schituri*, Craiova, 1937, 96 p.
- 13 DRĂGHICEANU, *Călăuza* = Drăghiceanu V., *Călăuza monumentelor istorice din jud. Dîmbovița, Tîrgoviște*, 1907, 34 p.
- 14 DRĂGHICEANU, *Dîmbovița* = Drăghiceanu V., *Monumentele istorice din jud. Dîmbovița*, Buc., 1912, 35 p. (din Almanahul jud. Dîmbovița pe 1912).
- 15 DRĂGHICEANU, C. Brîncoveanu = Drăghiceanu V., *În amintirea lui C-tin Brîncoveanu 1714–1914. Lăcașurile voevodului. Ochire arheologică de...*, Buc., 1914, 112 p.
- 16 DUMITRESCU = Dumitrescu M., preot, *Istoricul a 40 de biserici din România*, 4 volume, Buc., 1899, 1902, 1907 și 1915.
- 17 FILITTI, *Ctitori* = Filitti C. I., *Biserici și ctitori*, Buc., 1932, 48 p. (din BOR, 1932).
- 18 FILITTI, *Dedulești* = Filitti C. I., *Bisericile boerilor Dedulești*, Buc., 1934, 8 p. (din BOR, LI, p. 508–513)
- 19 FILITTI, *Inventarul* = Filitti C. I., *Inventarul episcopiei de Buzău, metoașelor sale și bisericii Sf. Dumitru din București la 1819 și 1825*, Buc., 1935, 39 p. (din BOR, 1935, nr. 1–2).
- 20 FLORESCU = Florescu G. D., *Din vechiul București. Biserici, curți boierești și hanuri între anii 1790–1791, după planuri inedite de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea*, Buc., 1935.
- 21 GĂLEȘESCU = Găleşescu Al. G., *Eforia spitalelor civile din București*, Buc., 1899, 960 p.
- 22 GHENADIE, *Vizite* = Ghenadie al Rîmnicului, *Vizite canonice însoțite de note istorico-arheologice, anii 1890–1891*, Buc., 1892, 246 + VI p.
- 23 GÎRBOVICEANU P., *Șapte biserici* = Gîrboviceanu P., *Șapte biserici cu averea lor proprie*, Buc., 1904, 251 p.
- 24 GRECEANU = Greceanu O. N., *București*, Buc., 1929, 240 p.
- 25 IONAȘCU = Ionașcu I., *Biserici, chipuri și documente din Olt. Craiova*, 1934, 272 p.
- 26 IONESCU D. = Ionescu Dominic, preot, *Schituri și biserici de sat*, Buc., 1931, 128 p.
- 27 IONESCU-GION = Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, Buc., 1899.
- 28 IONESCU GR., *Istoria* = Ionescu Grigore, *Istoria arhitecturii românești*, Buc., 1937, 498 p. + 1 h.
- 29 IONESCU GR., *Ghidul* = Ionescu Grigore, *București, Ghid istoric și artistic*, Buc., 1938, 421 p.
- 30 IONESCU GR., *Byzance* = Ionescu Gr., *Byzance et l'architecture religieuse en Roumanie*, (extras).
- 31 IONESCU GR., *București* = Ionescu Gr., *București. Orașul și monumentele sale*, Buc., 1956, 306 p. + 1 plan.
- 32 IORGA, *Inscripții* = Iorga N., *Inscripții din bisericile Romîniei*, 2 fascicule, Buc., 1905 (vol. II e vol. XV din *Studii și documente*)¹.
- 33 IORGA-BALȘ = Iorga N. și Balș G., *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, 412 p.

¹ Cu privire la inscripțiile din mănăstirile și bisericile noastre, semnalăm celor interesați că va apărea în curînd un *Corpus al inscripțiilor*, lucrat de un colectiv al Institutului de istorie al Academiei R.P.R.

Semnalăm de asemenea existența unor manuscrise cu inscripții:

– la Acad. R.P.R., ms. nr. 2 409 (Ghenadie Enăceanu), nr. 5142 (Tocilescu) și nr. 324 (dăruit de V. A. Urechia).

– Arh. St. Buc., ms. 729 al colonelului Pappasoglu.

- 34 METEȘ, *Zugravi* = Meteș Șt., *Zugravii bisericilor române*, (A.C.M.I.T., 1926–1928, p. 1–168, cu ilustrații și indice).
- 35 MONUMENTE = *Monumente naționali. Monastiri și biserici ortodoxe. Raporturi de la comisiunile întocmite pentru cercetarea lor*, partea I-a – II-a, 2 vol., Buc., 1881, I = IV + 162 p. și II de la p. 165 la p. 249.
- 36 MONUMENTELE = *Monumentele din România*, 3 vol. (a câte 10 planșe), Buc., 1909–1912.
- 37 MUȘETEANU, *Șapte biserici* = Mușeteanu I., *Șapte biserici. Istoric, descriere, inscripții* . . . , Buc., 1941, 17 p.
- 38 NĂSTUREL P. V. = Năsturel P. V., *Biserici, mănăstiri și schituri din Oltenia*, (R.I.A.F., XII și XIV).
- 39 PAPPASOGLU = Pappasoglu D., lt. col., *Istoria fondării orașului București, capitala regatului român, de la anul 1333 până la 1850*, Buc. 1892.
- 40 PAVLOV, *Călăuza* = Pavlov Petru, monah, *Călăuza istorică pentru sfintele mănăstiri și schituri din jud. Prahova, Ploiești*, 1925, 64 p.
- 41 PAVLOV, *Lăcașuri* = Pavlov Petru, monah, *Lăcașuri sfinte din jud. Prahova, Ploiești*, 1930, 40 p.
- 42 PETROȘANU, *Schituri necunoscute* = Petroșanu P. Dragoș, *Cîteva schituri oltene necunoscute* (AO, 1940, p. 31–36).
- 43 POPESCU, *Gorj* = Popescu-Cilieni I., preot, *Biserici, târguri și sate din jud. Gorj*, (în *Renașterea*, XXIII (1944) și XXIV (1945)).
- 44 POPESCU, *Vâlcea* = Popescu-Cilieni I., preot, *Biserici, târguri și sate din jud. Vâlcea*, Craiova, 1941, 138 + 10 p. + 1 pl.
- 45 POPESCU-LUMINĂ = Popescu-Lumină, colonel, *Bucureștii din trecut și de astăzi*, Buc., 1935, 704 p.
- 46 RAȘCU = Rașcu G., *Mănăstirile din jud. Vâlcea, Chișinău*, 1939.
- 47 RĂUȚU = Răuțu Melete, *Monografia eclesiastică a jud. Vâlcea*, R. Vâlcea, 1908, XIX + 134 p.
- 48 STAHL = Stahl H., *Bucureștii ce se duc*, Buc., 1935.
- 49 ȘTEFĂNESCU I. D., *Peintures murales* : Ștefănescu I. D., *Contribution a l'étude des peintures murales valaques (Transylvanie, district de Vâlcea, Tîrgoviște et région de Bucarest)*, Paris, 1928.
- 50 ȘTEFĂNESCU I. D., *La peinture* Ștefănescu I. D., *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris, 1930–1932, 2 vol. (text și album).
- 51 ȘTEFĂNESCU I. D., *Iconographie* = Ștefănescu I. D., *Iconographie de la Bible. Images bibliques commentées. Avec 96 planches phototypiques*, Paris, 1938.
- 52 ȘTEFĂNESCU I. D., *L'art byzantin* = Ștefănescu I. D., *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Pictures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938.
- 53 ȘTEFULESCU, *Gorjul* = Ștefulescu Al., *Gorjul istoric și pitoresc*, Tg. Jiu, 1904, 421 p. + 42 pl. + 1 h.
- 54 TOCILESCU = Tocilescu Gr., *Raporturi asupra cîtorva mănăstiri, schituri și biserici din țară* (în *Analele Academiei Romîne*, s. II, t. VIII).
- 55 VASILESCU AL., *Descrierea* = Vasilescu Al., *Descrierea și proiectele de fortificație a m-rilor mai însemnate și a locurilor strategice din Oltenia întocmite la 1731 de inginerul maior I. C. Weiss*, (AO, 1928, p. 248–286).
- 56 VOINESCU T., *Elemente realiste* = Voinescu T., *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, (SCIA, 1954, nr. 1–2).
- 57 VOINESCU T., *Pîrvul Mutul* = Voinescu T., *Zugravul Pîrvul Mutul și școala sa*, (scia, 1955, nr. 3–4).

În afară de lucrările citate mai sus, mai pot fi folosite datele cuprinse în diverse catagrafii, ca de pildă:

- 1 BERECHET ȘT., *Catagrafia episcopiei Argeș la 1808*, (BOR, XL, p. 678—686).
- 2 IONAȘCU I., *Catagrafia episcopiei Argeș la 1824*, cu prefață, indice și o hartă, Buc., 1942, XV + 115 p. + 1 h.
- 3 LAPEDATU AL., *Catagrafia bisericilor bucureștene la 1810*, Buc., 1907, 58 p. (din BOR, XXXI).
- 4 IONAȘCU I., *Catagrafia preoților din episcopia Buzău în anul 1835*, Buzău, 1938, 38 p.
- 5 POPESCU AL.-RUNCU, preot, *Catagrafia jud. Dîmbovița la anul 1810*, Tîrgoviște, 1926.
- 6 NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Catagrafia jud. Dolj la 1831*. (Oltenia, nr. VI—XI, (1944).
- 7 POPESCU N., diacon, *Catagrafia eparhiei Ungrovlahiei în anul 1810*, (jud. Ilfov), (BOR XXXVIII, p. 493—504, 594—612, 841—851, 966—972 etc.) și Buc., 1914, 84 p.
- 8 POPA ILIE, *Catagrafia bisericilor din jud. Muscel la 1810*, teză de licență, Buc., 1933.
- 9 COMAN C., *Catagrafia mitropoliei Ungrovlahiei la 1810* (jud. Vlașca), teză de licență, Buc.

★

- 1 **Adincata**, (Sf. Mihail) fost metoh al episc. Buzău, satul Cîrlomănești, com. Gura Nișcovului, r. Buzău¹.
Filitti, *Ctitori*, p. 10.

- 2 **Adormirea**, orașul Rm. Sărat.

Musceleanu Gr., *Bis. <M-REA> din Rm. Sărat*, (CA, 1866, p. 64—65); Iorga N., *Inscripții de la m-rea din R. Sărat*, (ST. ȘI DOC., XVI, p. 356—357); Drăghiceanu, C. *Brîncoveanu*, p. 52—58; Idem, *M-rea Rm. Sărat* (Albina, 1915—1916, p. 1406—1408); Niculescu Gh., *M-rea din Rîmnic . . .*, (An. R., 1923, nr. 4, p. 52—57); Gane Ion, *Radu Greceanu despre m-rea din Rîmnic*, (An. R., 1923, nr. 5, p. 78—79); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 195—199; Moșescu O., *Rm. Sărat. Călăuză întocmită de . . .*, Buc., 1931, p. 34—40; Jantea N., preot., *M-rea Adormirea Maicii Domnului din R.-Sărat*, (Îngerul, IX, (1937), p. 719—737 și X, (1938), p. 94—105); Idem, *Ctitoriile brîncovenești din orașul R. Sărat*, (Îngerul, IX, (1937), nr. 10—11, p. 613—622); Bobulescu, *Zugravi*, p. 15; Voinescu T., *Pîrvul Mutul* (SCIA, 1955, nr. 3—4, p. 138). BCMI 1936, p. 45, pl. CCLXXX—CCLXXXV; G.B., 1956, p. 330

- 3 **Albă**, r. Gura Jiului.

Popescu-Cilienii I., *M-rea Albă, raionul Gura Jiului*, (MO, 1956, nr. 1—3, p. 122—123).

¹ Pentru identificare și localizare am folosit:

- a. *Indicatorul alfabetic al localităților din R.P.R.*, Buc., 1954.
- b. *Marele dicționar geografic al României*, 5 volume, Buc., 1898—1900 (în care se găsesc diverse știri despre fiecare schit și mănăstire).
- c. *Lista monumentelor de cultură de pe teritoriul R.P.R.*, Ed. Acad. R.P.R., București <f.a.>.
- d. *Indicele analitic de locuri al colecției de Documente privind istoria României*, lucrat la Institutul de istorie din București.

Pentru localizarea mănăstirilor și schiturilor vezi și hărțile de la sfîrșitul lucrărilor: Ionescu Gr., *Istoria arhitecturii românești*, București, 1937; Donat I., *Fundațiunile religioase ale Olteniei*, p. I, *Măndătiri și schituri*, Craiova, 1937; și harta din studiul aceluiași, *Așezările omenești din Țara Românească în sec. XIV—XVI*, în «Studii» nr. 6, 1956, p. 86.

Vezi, de asemenea, lista lăcașurilor la Frunțescu D., *Dicționarul topografic și statistic al României*, Buc., 1872 p. XVII—XVIII.

4 Alunișu, (Tăierea cap sf. Ioan) r. Cislău.

Filitti C. I., *Inventarul*, p. 26–27; Dobrescu I., *M-reă Aluniș, jud. Buzău*, teză de licență, Buc., 1936; *Îngerul*, 1941, nr. 5–6, p. 368–369.

Aluniș, vezi **Plăviceni**.

5 Aninoasa (Buda, Adormirea) com. Cislău, r. Cislău.

Filitti I. C., *Schitul Aninoasa-Cislău (Buzău) și neamul doamnei Neaga*, (RA, I, (1924) nr. 1, p. 210–226); Filitti I. C., *Neamul doamnei Neaga și m-reă Aninoasa (azi Buda) din Buzău*, Buc., 19 p.; Drăghiceanu V., *Săpăturile din Buda, Lapoș și Tișău-Buzău*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 159–176); Iorga N., *Mormintul doamnei Neaga și a neamului ei*, (AAMSI, s. III, t. XII, (1932), p. 189–193).

6 Aninoasa, com. Valea cu Apă, r. Tg. Jiu (Gilort?).

Donat, p. 13; Popescu-Cilienii I., *Schitul Aninoasa din satul Valea cu Apă, r. Tg. Jiu*, (MO, 1956, nr. 1–3, p. 123–124).

7 Aninoasa, (Sf. Nicolae). com. Aninoasa, r. Muscel.

Aricescu C. D., *Istoria Cîmpulungului*, p. 105–107; BOR III (1876–1877) p. 177; R.A., 1925, nr. 2, p. 232–236; R.I., 1934, p. 181–182; Răuțescu I., *Mănăstirea Aninoasa din jud. Muscel*, C. Lung, 1933, VIII + 256 p. + 1 pl.; Ghika-Budești, Bis. m-rii A.-Muscel, (BCMI, XXIX, (1936), p. 43, 65–67 și pl. CLXI–CLXXV); Bobulescu, *Lăutari*, p. 49–51; Bobulescu, *Zugravi*, p. 10–11, 17.

8 Antim (M-reă Tuturor Sfinților), București, str. Antim 29.

Bilciurescu, p. 254–256; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 126; Ionescu-Gion, p. 171–174; Dumitrescu, I., p. 142–145; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 280–282; *Monumentele*, III, pl. 6 și 7; Greceanu, p. 152–153; Urițescu Ieremia, *M-reă Antim*, teză de licență, Buc., 1929; Voinescu Dorica, Bis. A., (BG, IV, (1933), p. 539–549); Elefterescu Em., Bis. A., (Gl. mon., XI, (1933), nr. 343); Florescu, p. 36; Ghika-Budești, *M-reă A.*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 78–80 și pl. CCXC–CCC și DCXXXV (ușă); Popescu-Lumină, p. 286; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 205–206, 380, 423; Idem, *Ghidul*, p. 217–224; *Artă feudală*, p. 217; BCMI 1943, p. 45–47; Ionescu Gr., *București*, p. 90–95.

Apostolachi, vezi **Virful pietrii**.

9 Apșoara-Buzău.

Georgian P., *Documente ale schitului Apșoara-Buzău* (RI, 1931, p. 292–293).

10 Arhangheli (Sf. Mihail și Gavril), com. Vlădești, r. R. Vilcea.

Odobescu Al., *Schitul Arhanghelu, districtul Vilcea*, (CT, 1873, p. 208); AR, 1900, p. 33; Răuțu, p. 90–91 și 116; Bulat T. G., *Cartea de închinare a schitului A. la patriarhia din Alexandria*, (RI, 1925, p. 316–317); BCMI, 1933, p. 188; Donat, p. 13–15; Popescu, *Vilcea*, p. 63.

Arhimandritul, vezi **Sf. Apostoli**.

11 Arnota (Sf. Mihail), com. Costești, satul Bistrița, r. Horezu.

Odobescu Al., *Arnota, districtul Vilcii*, (în «Atheneulu romanu», Buc., an. II (1869), p. 11–22); Idem, *M-reă A., districtul Vilcii*, (în «Informațiunile polit., lit., comerciale» din Iași 1871, nr. 197, p. 2–4); Musculeanu Gr., *M-reă A.*, (CA, 1875, p. 96); Tocilescu, p. 53–59; Bilciurescu, p. 221–224; RSTR, 1896, nr. 12, p. 260–261; AR, 1900, p. 22 și 1921–1925, p. 617–618; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 203–205; Răuțu, p. 25–27 și 119–121; Traianescu I., *M-reă Dintr-un Lemn și m-reă A.*, (BCMI, III, (1910), p. 35–44); *Monumentele*, II, pl. 3; Năsturel P. V., *M-reă A.*, (RIAF, XII, (1912), p. II, p. 270–280); Drăghiceanu V.,

Morminte domnești, Matei Basarab, doamna Elena și fiul lui Mateiaș. Ultime zile, meșteri și stil (BCMI, VIII, (1915), p. 170–176); Meteș, Zugravi, (indice); BCMI, 1929, p. 138; Giulescu D-tru, M-rea Arnota, teză de licență, Buc., 1932; Ghika-Budești, Bis. m-rii A., (BCMI, XXV, (1932), p. 30–31 și 50–51 și pl. XC–XCVIII); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 163–166 și pl. 82–84 și D.; Drăghiceanu V., M-rea A., (BCMI, XXVI, (1933), p. 59–63); Donat, p. 15–16; Cristescu D., *Sfânta mănăstire Arnota*, R. Vilcea, 1937, 168 p. + 8 pl.; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 132, 133, 134–137, 423; Sacerdoțeanu A., *O hotărnicie a m-rii A.*, (RI, 1937, p. 8–10); Rașcu, p. 16–18; AMO, 1941, p. 834–7; AO, 1941, p. 26; *Arta feudală*, p. 201–203, 240, 249–250.

- 12 **Babele** (Sf. Ioan Botezătorul), satul Babele, com. Sterea, r. Crevedia.
BOR, II (1873–1876), p. 326; Lapedatu Al., *Vlad Călugărul*, Buc., 1903, p. 48–49; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 76; ST, 1952, p. 618; *Arta feudală*, p. 79.
- 13 **Băbeni**, r. Băbeni-Bistrița.
Donat, p. 16.
- 14 **Băbeni**, com. Băbeni, r. R.-Sărat.
Mușceleanu Gr., *M-rea Băbenii, slam Rîmnicu, fondată la 7211*, (CA, 1866, p. 65–66); Filitti, *Dedulești*, p. 6–7.
- 15 **Baia de Aramă**, (Sf. Treime), r. Baia de Aramă.
AR, 1900, p. 34; RI, 1924, p. 61; Drăghiceanu V., *Fosta m-re B. de A.*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 118); Donat, p. 16–17; Virtosu Emil, *Despre ctitorii de la m-rea B. de A.*, (MO, 1955, nr. 3–4, p. 211–214); Crețeanu Radu, *Biserica din B. de A. <FOSTĂ MĂNĂSTIRE>*, (MO, 1955, nr. 10–12, p. 563–582).
- 16 **Balamuci** (Malamuc, m-rea Sf. Nicolae de lângă Gherghița), com. Micșunești-Moara, satul Balta Neagră, r. Snagov.
Brătulescu, *Ilfov*, p. 5; Ghika-Budești, *Bis. și schitul Balamuci-Ilfov*, (BCMI, XXIX (1936), p. 49, 96–97 și pl. CDXLVII–CDLVI; Ionescu Gr. *Istoria*, p. 220.
- 17 **Bălteni**, (Sf. Nicolae) r. Snagov.
Lapedatu Al., Iorga N., Socolescu T., *Bis. din Bălteni*, (BCMI, I, (1908), p. 107–119); Popescu Spiridon, *Observații critice asupra bis. din B.*, (RIAF, X, (1909), p. 258–264); Popescu-Bejenaru, *Schitul Bălteni din Codrul Vlăsiei*, Buc., 1912, IV + 108 p. (din RIAF, XII, p. 113–144, 421–444); Iorga N., *Inscripții de la B.*, (ST. și DOC., XV, p. 109–110); Ghika-Budești, *Bis. din B.-Ilfov*, (BCMI, XXV, (1932), p. 53–54); Brătulescu, *Ilfov*, p. 34–36; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 130–131; Idem, *Ghidul*, p. 354–358.
- 18 **Banu** (M-rea lui Andronie vistierul, Blagoveștenia), orașul Buzău.
Musceleanu Gr., *Bis. Banului din Buzău*, (CA, 1866, p. 67–64); Bilciurescu, p. 71–73; Iorga, *Inscripții*, f. II, p. 362–363.
- 19 **Barbu** (Sf. Mihail), com. Grăjdana, satul Miluiți, r. Buzău.
Bilciurescu, p. 69–70; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 67; Filitti C. I., *O lămurire despre schitul Barbu*, (RI, II, (1916), p. 52–53); AEB, 1928, p. 22; Filitti, *Ctitori*, p. 3–4.
- 20 **Bascoavele** (Bascovul, Nașterea Maicii Domnului), com. Bascoavele, satul Ursoaia, r. Pitești
Ionescu Dominic, *Schitul Bascovele*, (Ad. B., VI, (1923), nr. 2); Ionescu D., p. 5–13; Dana F. Marin, *Schitul B. din jud. Argeș*, teză de licență, Buc., 1933–1934.

- 21 **Benești**, r. Oltețu.
AMO, 1941, p. 850–851.
- 22 **Berea** (Cetățuia, sf. Mihail și Gavril) com. Berca, r. Buzău.
Bilciurescu, p. 60–61; LAR, 1908, p. 439; Filitti, *Ctitori*, p. 5–6; Idem, *Inventarul*, p. 24–25; Ingerul, I nr. 13–16, p. 27–28; Gl. mon., 1937, nr. 559; T. Chițulescu, *Bis. fostei m-ri B.-Buzău*, (BCMI, XXXVII (1944), p. 69–76).
- 23 **Berislăvești** (Sf. Trei Ierarhi), com. Berislăvești, r. R. Vilcea.
Găleşescu, p. 948; Bulat T. G., *M-reă B.*, (BCMI, XVII, (1924), p. 78); Gl. mon., 1935, nr. 444–445; Brătulescu, *Călimănești*, p. 33–35.
- 24 **Beștelei** (Sf. Troiță), orașul Pitești.
Odobescu Al., *Beșteleiul*, (CT, 1873, p. 182); Tocilescu, p. 4–7.
- 25 **Bildana**, com. Bildana, r. Răcari.
Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 31; Iorga N., *Inscripții de la m-reă B.*, (ST. ȘI DOC., XV, p. 285); Idem, *Bis. din B.*, (BCMI, XXXII, (1939) p. 35–40).
Biserica Grecilor, vezi **Hanul Grecilor**.
- 26 **Bistrețul**, com. Bistrețul, r. Băilești.
Donat, p. 18.
- 27 **Bistrița** (Adormirea), com. Costești, satul Bistrița, r. Horezu.
BOR, III (1876–1877), p. 6–22; Odobescu Al., *Despre odoarele, manuscriptele și cărțile aflate în m-reă B.*, (OPERE, vol. III, ed. Minerva, Buc., 1908, p. 1–10); Ghendăie, *Vizite*, p. 26–33; Bilciurescu, p. 218–220; AR, 1900, p. 22–23 și 1921–1925, p. 614–617; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 193–203; C. Ad., 1905, nr. 14 și 1906, nr. 21; Răuțu, p. 29–40; Odobescu Al., *Schiturile și me-toașele m-rii B.*, (BCMI, I, (1908), p. 101–106); MP, VIII, nr. 2 și 3, 15 aug. – 1 sept. 1909, p. 35–37; Năsturel P. V., *M-reă B.*, (RIAF, XII, p. II, (1912), p. 268–270); Iorga N., *Inscripții de la m-reă B.*, (ST. ȘI DOC., XV, p. 80–83); Iorga-Balș, p. 96–98; BCMI, 1926, p. 102; Vasilescu Al., *Descrierea*, (AO, 1928, p. 255–258); Meteș, *Zugrăvi*, (indice); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 69; Ghika-Budești, *Paraclisul m-rii B.*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 12 și pl. XII–XV și 1936 pl. DCXXXV (ușa)); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 110–112; Drăghiceanu V., *M-reă B.*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 55–58); Popescu M., *M-reă B.*, (RSTR, LI, (1933), p. 353–355); Donat, p. 18–20; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 23, n. 1, p. 76, 423; Rașcu, p. 12–16; AMO, 1941, p. 837–841; Brătulescu V., *Pisani de la bolnița m-rii Bistrița*, (MO, 1955, nr. 5–6, p. 337–339); SCIA, 1956, nr. 1–2, p. 85; *Arta feudală*, p. 77, 79, 94, 217; Popescu G., *M-reă Bistrița*, teză de licență, Buc., 1938.
- 28 **Schitul din Peștera Bistrița**.
Donat, p. 70; C. Ad., 1906, nr. 21; Răuțu, p. 38.
Blagoveștenia, vezi **Banu**.
- 29 **Boanta**, com. Preajba de Pădure. r. Caracal.
Donat, p. 20–21;
- 30 **Bodești**, com. Bodești, r. Horezu.
Iorga N., *Acte ale schitului Bodești*, (ST. ȘI DOC., XIV, p. 191–193); *Un doc. despre schitul oltean Bodești*, (RI, 1915, p. 18); Nicolăescu-Plopșor C., *Schitul Bodești-Vilcea*, (Oltenia, 1940, nr. 1, p. 176); Idem, *Un doc. privitor la moșia Foleștii de Sus-Vilcea, a schitului Bodești*, (RIB, 1943, nr. 3, p. 151–152).

- 31 **Bogdănești**, com. Bujoreni, r. R. Vilcea.
Donat, p. 21–22.
- 32 **Bolintin**, (M-rea din pădurea cea mare, Blagoveștenia), r. Crevedia.
Caselli D., *Două m-ri lângă București: Bolintinul și Tînganul*, (Gaz. mun., 1935, nr. 164); Ionașcu I., *Vechimea m-rii din pădurea cea mare de la Bolintin*, (RIR, VIII, (1938), p. 323–338) și extras, Buc., 1938, 17 p.; Idem, *Mănăstirea Bolintinul*, ed. a II-a, Buc., 1942, 23 p.; *Arta feudală*, p. 44, 50.
Boloșin, vezi **Cobia**.
- 33 **Bordești**, com. Bordești, r. R.-Sărat.
Ghika-Budești, *Bis. din Bordești – R. Sărat*, (BCMI, VI, (1913), p. 84); Drăghiceanu V. și Gr. Pișculescu, *Bis. fostei m-ri B.-R.-Sărat*, (ACMI, 1915, p. 63–68); BCMI, 1915, p. 48 și 1936, p. 109–110 și pl. DLXVIII–IX; Meteș, *Zugravi*, (indice); Bobulescu, *Zugravi*, p. 22; Voinescu T., *Pîrvul Mutul*, (SCIA, 1955, nr. 3–4, p. 142–144).
- 34 **Brădetu**, (Meriș, Înălțarea Domnului); com. Brăduleț, satul Brădetu, r. C. de Argeș.
Drăghiceanu V., *Schitul Brădetul-Argeș*, (BCMI, XVII, (1924), p. 68–73); RO, 1931, nr. 2, Meteș, *Zugravi*, (indice); Ghika-Budești, *Bis. din Brădetu*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 11 pl. I–XI); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 72, 84, nr. 1, p. 103, 104, 105, 110, 329 n. 2; *Schitul Brădetul-Argeș*, (Viitorul, 3 iunie 1925, p. 3–4); Bobancu T. N., *Monografia satului și stațiunii climatice Brădet-Argeș*, Buc., (1937), 57 p. + 1 pl.; *Arta feudală*, p. 51, 52, 76.
- 35 **Bradu** (Sf. Dimitrie), com. Valea Rea, r. Buzău.
Bilciurescu, p. 67–68; Filitti, *Ctitori*, p. 4; Vasilescu Al., *M-rea Bradu de pe Nișcov*, (BOR, LV, (1937), p. 60–89) și Buc., 1937, 32 p.; Vasilescu A. V., *M-rea Bradu-Buzău*, teză de licență, Buc., 1936; BCMI, 1931, p. 93 și 1934, p. 29.
- 36 **Bradu**, Băile Olănești, satul Gurguiata, r. R.-Vilcea.
Ghenadie, *Vizite*, p. 48–50; AR, 1900, p. 23–24 și 1921–1925, p. 623; Năsturel P. V., *M-rea Olănești*, (RIAF, XIV, (1913), p. 76–81); Drăghiceanu V., *Schitul Bradu*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 68); Donat, p. 22; AMO, 1941, p. 851; Popescu-Cilieni, *O catagrafie a ep. Rîmnicului*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 141–142).
- 37 **Brătășești-Argeș**.
AEA, 1929, p. 37; Neda Ioan M., *Date despre schitul Brătășești-Argeș*, (RIR, 1939, p. 296–303).
- 38 **Brebu**, (Sf. Arhangheli), com. Brebu, satul Brebu Mănăstirii, r. Cîmpina.
Bilciurescu, p. 197–198; Găleşescu, p. 218; LAR, 1902, p. 582; Mandrea G., *Mănăstirea Brebu*, Buc., 1902, 20 p.; Telor, *M-rea B.*, (Albina, 1904–1905, p. 93–94); Gribincea L., *Mănăstirea Brebu*, Buc., 1906, 32 p.; Iorga N., *Inscripții de la m-rea B.*, (st. și doc., XV, p. 43–45); Pavlov, *Călăuza*, p. 58–64; *M-rea Brebu* («Crucea», Buc., V, (1927), nr. 43–44); Meteș, *Zugravi* (indice); Pavlov P., *M-rea Brebu*, Ploiești, 1932; Ghika-Budești, *Bis. m-rii B.*, (BCMI, XXV, (1932), p. 34 și 62 și pl. CLXVIII–CLXXIV); Popescu Mihai, *M-rea B.*, (RSTR, LI, (1933), p. 212–214); Bădiceanu D., *M-rea Brebu*, (BOR, LIII, (1935), p. 143–170) și extras, Buc., 1935, 31 p. (teză de licență, 1934); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 21, 132, 133, 137, 143, 145, 222, 378 n. 1; *Arta feudală*, p. 201.

39 Brîncoveni (Adormirea), com. Brîncoveni, r. Balș.

Odobescu Al., *Note asupra m-rii și clădirilor din Brîncoveni*, (A.A., t. X, (1878), p. 289—293); Odobescu Al., *M-rea Brîncoveni*, (OPERE, III, ed. Minerva, p. 251); Tocilescu, p. 82—85; Ghenadie, *Vizite*, p. 214—225; AR, 1900, p. 34; Iorga N., *La m-rea Brîncovenilor*, (FD, I, (1907), nr. 3, p. 171—175); Drăghiceanu V., *M-rea B.*, (BCMI, IV, (1911), p. 68—75); Năsturel P. V., *M-rea B.—Romanați*, (RIAF, XIV, (1913), p. 17—26); Drăghiceanu, C. *Brîncoveanu*, p. 78—83; Traianescu I. D., *M-rea Brîncoveni*, (ACMI, 1914—1915, p. 70—71); Iorga N., *Acte de la m-rea B.*, (st. și doc., XIV, p. 193—196); Idem, *Inscripții de la m-rea B.*, (st. și doc., XV, p. 71—75); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 201—203; AO, 1932, p. 178—179; Ghika-Budești, *M-rea B.*, (BCMI, 1932, p. 75—76 și pl. CCLXXX—CCLXXXIV și 1936, p. 69 și pl. CLXXXIX—CCI); Donat p. 22—24; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 132, 187; Ciocea Marin, *M-rea Brîncoveni*, teză de licență, Buc., 1938; AMO, 1941, p. 877—880; Athanasescu I. L. *M-rea Brîncoveni*, (MO, 1954, nr. 1—3, p. 47—51); *Arta feudală*, p. 205.

40 Bucovățul (Coșuna, Sf. Nicolae de lângă Craiova), com. Bucovăț, satul Mofleni, r. Craiova.

Măldărescu N., *Vechea biserică a Bucovățului*, (CT, VII, (1876), p. 270—273); Athanasescu I. L., *M-rea Bucovăț zisă Coșuna, zisă Bucova (?) din cătunul Mofleni, jud. Dolj*, (în « Ion Maiorescu », II, nr. 1—2); AR, 1900, p. 35; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 213—215; Năsturel P. V., *M-rea B.-Dolj*, (RIAF, XIV, (1913), p. 107—117); Dumitrescu, IV, p. 56—58; Iorga N., *Inscripții de la Bucovățul*, (RI, 1922, p. 79); A. Pessiakov, *Schițe de istoria Craiovei*, ed. II, Craiova, 1914, p. 28—36; BCMI, 1914, p. 39; Georgescu I. B., *Mănăstiri oltenesti, Bucovățul*, (Năzuința, I, nr. 6, nov. 1922, p. 1—19); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 70; Ghika-Budești, *Bis. fostei m-ri B.*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 31—32, 114 și pl. LXXXIX—XCV); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 116—121 și pl. 58—62; Donat I., *Despre m-rea Coșuna sau Bucovățul*, Craiova, 1936, 20 p., (din AO, XV, (1936), p. 22—39); Donat, p. 31—34; Ionescu Gr., *Byzance*, p. 323; Idem, *Istoria*, p. 104, 115—119; Bălașa D. C., preot, și Nicolăescu-Plopșor, *Inscripții de la bis. m-rii Bucovățul Vechiu sau Coșuna*, (Oltenia, 1940, nr. 1, p. 177—178); AMO, 1941, p. 882—883; Bălașa D., *Despre familia lui Alexandru II* (Oltenia, 1943, p. 29—36) și Craiova, 1944, 11 p. + 4 pl.; Popescu C. Mihai, *M-rea Bucovăț*, teză de licență, Buc., 1948; Georgescu I. B., *Pietrele de mormînt din vechea biserică a m-rii Bucovățul, zisă Coșuna*, (MO, 1956, nr. 1—3, p. 107—113); Niculescu S. Teofil, protosinghel, *M-rea Bucovățul vechi — Mofleni*, teză de licență, Fac. de teologie Cernăuți; *Arta feudală*, p. 89—91, 101, 107.

41 Bucovățul Nou, com. Bucovăț, r. Craiova.

AR, 1900, p. 34; Donat, p. 24.

42 Buliga, (Sf. Voievozi), orașul Pitești.

Tocilescu, p. 4—7; Bobancu T., *Album religios, Pitești*, 1933.

43 Bunea (Sf. Voievozi), com. Vulcana Pandele, satul Gura Vulcaniei, r. Pucioasa.

Modele de pictură religioasă cuprinse într-o colecțiune aflată la m-rea Bunea (RIAF, 1882, tab. 2—9, la sfîrșitul volumului); Bilciurescu, p. 86—87; Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 32; Pocitan V., *Schitul Bunea din jud. D-ța* (Amvonul XVI, (1913), nr. 2, p. 51—54); Popescu Șt., *M-rea Bunea-Dîmbovița*, teză de licență, Buc., 1932; Brătulescu V., *Schitul B. - D-ța*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 87—89).

44 Butoiul, (Potoc, Schimbarea la Față), r. Tîrgoviște.

Iorga N., *Două m-ri dîmbovițene*, <Cobia și Butoiul>, (BCMI, XXII, (1929), p. 20–25); Meteș, *Zugravi*, (indice).

45 Căldărușani (Sf. Dimitrie), com. Moara Săracă, lingă satul Vlășia, r. Snagov.

Musceleanu Gr., *M-rea C.*, 1638, (CA, 1866, p. 67–70 și CA, 1875, p. 94–95); Cassianu Cernicanul, *Istoricul sf. m-ri Cernica și Căldărușani*, Buc., 1870; Bilciurescu, p. 149–151; Dumitrescu, II, p. 45–49; Iorga N., *Versuri religioase de pe o icoană zugrăvită pe mușama la m-rea Căldărușani*, (st. și doc., XVI, p. 53–54); Idem, *Cîteva documente păstrate la m-rea C.*, (st. și doc., VII, p. 305–313); Micșunescu D., *Istoria sf. m-ri Căldărușani*, teză de licență, Buc., 1919; Stănoiu D., *Mănăstirea Căldărușani*, Buc., 1924, 115 p.; *M-rea Căldărușani* (Gl. mon., 1924, nr. 4); *Carte a preasfințitului patriarh Partenie pentru întărirea hrisoavelor sfintei m-ri Căldărușani*, (Gl. mon., 1925, nr. 34); Furtună D., *Ucenicii stareșului Paisie în mănăstirile Cernica și Căldărușani. Cu un istoric asupra acestor mănăstiri*, teză de doctorat, Buc., 1927, 179 p.; Meteș, *Zugravi*, (indice); Ghika-Budești, *Bis. M-rii C.*, (BCMI, XXV (1932), p. 62–63, pl. CLXXXIII–CLXXXV); Popescu Mihai, *M-rea C.*, (RSTR, LII, (1933), nr. 3, p. 99–101); Brătulescu, *Ilfov*, p. 6–10; *Un monument istoric și de artă; M-rea C.*, (Gl. mon., 1926, nr. 53); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 146; Idem, *Ghidul*, p. 349–353; st, 1953, p. 156–159, scia, 1954, nr. 1–2, p. 85; *Arta feudală*, p. 201.

Călimănești, vezi **Ostrovul**.

46 Căluil (Sf. Nicolae), com. Căluui, r. Balș.

Musceleanu Gr., *Bis. C.*, (CA, 1866, p. 57–60 și CA, 1875, p. 77–78, 83–84); Odo-bescu Al., *Note inedite culese în m-rea Căluui din jud. Romanați la 1861 de...*, (AA, t. X, (1878), p. 298–308); AR, 1900, p. 35 și 1921–1925, p. 591–592; *Monumentele*, II, pl. 5; Ștefulescu, *Istoria Tg. Jiului*, p. 63; Năsturel P. V., *M-rea Căluui-Romanați*, (RIAF, XII (1911), p. II, p. 293–313); Drăghiceanu V., *M-rea Căluil*, (BCMI, IV, (1911), p. 119–124); Meteș, *Zugravi* (indice); Ște-fănescu I. D., *La peinture*, p. 145–152 și pl. 72–80; Ghika-Budești, *Bis. m-rii Căluui*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 28–29, pl. LXV–LXXIII); Buzescu, II, p. 76–77; Drăghiceanu V., *M-rea Căluil-Romanați*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 112–114); Donat, p. 25–26; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 117–119; Bălașa D., *M-rea Căluil*, teză de licență, Buc., 1938; Idem, *M-rea Căluil-Cepturoaia*, (Renașterea, XVII, (1939), p. 387–389); AMO, 1941, p. 880–881; *Arta feudală*, p. 89–91, 94, 96, 101, 107–108, 78.

47 Căscioarele (Intrarea în biserică), r. Crevedia.

BOR, II (1875–1876) p. 327; Iorga N., *Inscripții de la m-rea Căscioarele* (st. și doc., XV, p. 51–52); Iorga, *Inscripții*, I, p. 51–52; Dumitrescu I. Marin, *M-rea Căscioarele*, teză de licență, Buc., 1940; Ionescu G. M., *Istoria Cotrocenilor*, p. 93;

48 Cepturoaia, (Sf. Nicolae), r. Balș.

Năsturel P. V., *Bis. Cepturoaia-Romanați*, (RIAF, XII, (1911), p. 313–320); Drăghiceanu V., *Bis. din Cepturoaia*, (BCMI, IV, (1911), p. 121–122); Idem, *M-rea Cepturoaia*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 114–115); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 114–116, și pl. 30–32; *Arta feudală*, p. 101, 107.

49 Ceptura, r. Cricov.

Constantinescu N. A., *Schitul Ceptura-Buzău <METOH AL CĂLDĂRUȘANILOR>*, (Îngerul, 1941, p. 385–386).

50 Cerneți (Sf. Treime), r. T. Severin.

Ghenadie, *Vizite*, p. 139—140; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 206; Bulat T. G., *Inscripți, din bis. Cerneți*, (AO, 1924, p. 250—253); Ștefănescu I. D., *L'art Byzantin* p. 75—76; *Inscripții de la Cerneți*, (RI, 1932, p. 42—43); Ghika-Budești, *Bis. Sf. Treime din Cerneți*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 105—106 și pl. DXLI—DXLVIII); Donat, p. 26.

51 Cernica (m-rea de la Brănești, sf. Nicolae, lingă Colentina, Grădiștea Floreștilor), com. Cernica, r. Brănești.

Musceleanu Gr., *M-rea C.*, (CA, 1862, p. 51—55 și CA, 1875, p. 86—87); Casian-Cernicanul, *Istoricul sf. mănăstiri Cernica și Căldărușani*, Buc., 1870, f. VIII + 191 p. + 1 pl.; *Monumente*, p. 159—162; Bilciurescu, p. 154—7; Bachelin Léo, *Les caloyers Roumains <DESPRE MĂNĂȘTIRILE CERNICA ȘI PASĂREA>*, Paris, 1890, 39 p.; P., *M-rea C.*, (Albina, 1900—1901, p. 113); Iorga N., *Manuscris-tele m-rii Cernica*, Buc., 1902, 30 p.; BOR, XXVI (1906—1907) p. 591-592; RI, 1920, p. 269; Dumitrescu, I., p. 58—64; <Girbovicianu P.>, *Pisania bis. sf. Nicolae din sf. m-re C., jud. Ilfov*, (BOR, XXXIX, (1921), p. 1223—1224); Iorga N., *Insemnări de la Cernica*, (RI, 1922, p. 78—79); Meteș, *Zugravi*, (indice); Furtună D., *Ucenicii starețului Paisie la m-rile Cernica și Căldărușani...*, Buc., 1927, 179 p.; Mironescu Ath., *Istoria m-rii Cernica*, Cernica, 1930, VII + 263 + XCVIII p. + 3 f.; Brătulescu, *Ilfov*, p. 10—11; Popescu-Lumină, p. 318; Ghika-Budești, *Bis. Sf. Nicolae de la m-rea C.*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 89); Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 387—390.

Cetățuia, vezi **Berea**.

52 Cetățuia (Sf. Voievozi), orașul R. Vilcea.

Bilciurescu, p. 230; Ghenadie, *Vizite*, p. 2—5 (*Bis. filială sf. Voievozi, supra-numită Cetățuia*); Ionescu N., preot, *Schitul C.*, (MP, III, (1892), nr. 6, p. 5—6); AR, 1900, p. 35; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 177—178; Răuțu, p. 89—90, 116; Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 72; Drăghiceanu V., *Cetățuia din R. Vilcea*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 126—7); Naționalul Vilcii, V (1932), nr. 56; Donat, p. 27; Popescu-Spineni I., *Bis.-Cetățuia-R. Vilcea*, (Renașterea, 1940, p. 542—543); Popescu, *Vilcea*, p. 60—61.

53 Cetățuia (Negru Vodă), lingă C. Lung-Muscel.

Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 66—68; Drăghiceanu V., *Cetatea și schitul Negru Vodă*, (BCMI, V, (1912), p. 89—94); *Arta feudală*, p. 43; Răuțescu I. și Petrescu Z., *Schitul Cetățuia-Negru Vodă* (GB, 1956, p. 152—162);

54 Cheia (Cheia Teleajenului, Sf. Treime) com. Mineciu-Ungureni, satul Teleajen-Cheia, r. Teleajen.

Bilciurescu, p. 196—7; Iorga N., *Inscripții de la m-rea Cheia* (sr. și doc., XV, p. 247—250); Pavlov, *Călăuza*, p. 48—51; Sacerdoțeanu A., *Inscripția bis. m-rii Cheia*, (RI, XIII, (1927), p. 280—281); Meteș, *Zugravi*, (indice); Brătulescu V., *M-rea Cheia-Prahova*, (BCMI, XXXI, (1938), p. 181—185).

Cheia, vezi **Gurguiata**.

55 Chiliile, r. Beceni.

Filitti C. I., *Inventariul*, p. 28.

56 C. Lung, (Dilgopol, Negru Vodă, Adormirea Maicii Domnului), orașul Cîmpulung, r. Muscel.

Documente atingătoare de istoria Cîmpulungului (MAGAZIN ISTORIC, V, p. 331—359); Aricescu C. D., *Istoria Cîmpulungului, prima rezidență a Romîniei*, 2 vol., Buc., 1855—1866; Musceleanu Gr., *M-rea C.-Lung*, (CA, 1862, p. 21—27

și 1875, p. 29–33); BOR, III (1876–1877), p. 177–180; CL, XXV (1891–1892), p. 44–45; Bilciurescu, p. 160–161; Dumitrescu, I, p. 53–57; Iorga, *Inscripții*, f. I., p. 126–136; Iorga N., *Acte ale m-rii C.*, (ST. și doc., XIV, p. 196; Rădulescu Codin, C. Lung-Muscel, C. Lung, 1925, 288 p. + 4 pl.; Kogălniceanu C., *M-rea din C.-L.*, (Arhiva, Iași, XXXV, (1928), nr. 3–4, p. 227–231); Răuțescu I., *Un egumen moldovean la m-rea C.-L.*, (RL, II, (1930), p. 348–356); Simonescu D., *Viața literară și culturală a m-rii C. Lung (Muscel)*, Buc., 1933; BCMI, 1932, p. 81, pl. CCCI–CCCV și 1943, p. 44–45 și 96–98; Răuțescu I., preot, C. Lung-Muscel. *Monografie istorică*, C. Lung, 1943, 10 + 426 p.; *Arta feudală*, p. 201–203.

57–58 **Cioclovinele (de sus și de jos)**, com. T smana, r. Baia de Aramă.

Bilciurescu, p. 98–9; Ștefulescu, *Tismana*, p. 158–161; AR, 1900, p. 24; Obedeanu V. C., *Fundațiunile Obedenilor*, (AO, 1925, p. 8); *Inscripția schitului C. de Sus*, (AO, 1927, p. 68); Donat I., *Un pomelnic al schitului C. de Jos*, (GORJ), (AO, VIII, (1929), p. 537–9); Donat, p. 27–28; AMO, 1941, p. 868–869; BCMI, 1934, p. 117 și 1936, p. 64–65, pl. CLVII–CLX și 1943, p. 88–89; SCIA, 1954, nr. 1–2, p. 218.

59 **Ciocanu** (Intrarea în biserică) com. Bughea de Jos, r. Muscel.

Aricescu C. D., *Istoria Cîmpulungului*, p. 100–104; Bilciurescu, p. 161; Simonescu Dan, *Schitul Ciocanul*, jud. Muscel, (BOR, XLV, (1927), nr. 1).

60 **Ciolanu** (Sf. Gheorghe), r. Buzău.

Bilciurescu, p. 57–58; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 67–8; Gl. mon., 1924, nr. 4, Sf. M-re Ciolanu, jud. Buzău; Georgian P., *Două doc. de la Matei Basarab pt. m-rea C.*, (RI, 1927, p. 279–280); AEB, 1928, p. 15–18; Georgian Pamfil., *Documente privitoare la m-rea Ciolanu* <cu știri despre m-re>, (RI, XV, (1929), p. 137–143); Georgian P. și Dobre Chiril, *M-rea Ciolanu din jud. Buzău*, Buc., 1930; Ionașcu I., *Știri nouă asupra m-rii Ciolanu-Buzău*, Buzău, 1936, 47 p. (din *Îngerul*, 1936, nr. 1–2).

61 **Ciorogîrla**, (Samurcășești, Sf. Treime), satul Ciorogîrla, r. Domnești.

Bilciurescu, p. 154; Drăghiceanu V., *M-rea Samurcășești-Ilfov*, (BCMI, XIX, (1926), p. 123–124); Stănoiu Damian, *M-rea Samurcășești (Ciorogîrla)*, Buc., 1926, (Bibl. Apostolul, nr. 3), 32 p.; Brătulescu, *Ilfov*, p. 11; Ilie Remus, *M-rea Ciorogîrla-Samurcășești*, (GB, 1954, nr. 9–10, p. 531–533); Lăzăroiu I., *Istoria m-rii Samurcășești*, teză de licență, Buc., 1944.

62 **Cîrnu** (Sf. Mihail) com. Tega, r. Cislău.

Bilciurescu, p. 69; Constantinescu N. A., *Mînăstirea Cîrnu, Buzău*, (BCMI, XVII, (1924), p. 189–190); Filitti, *Ctitori*, p. 11–12.

63 **Cislău**, com Cislău, satul Buda-Crăciunești, r. Cislău.

Bilciurescu, p. 65–66; Iorgulescu B., *Notițe asupra mînăstirii Cislău (Aninoasa)-Buzău*, (LAR, 1898, p. 239–242); Filitti C. I., *Inventarul*, p. 30–32; Săndulescu-Verna, *Bis. din Buda-Cislău*, (Îngerul, X, (1938), p. 819–821); Constantinescu Horia, *Schitul Cislău-Buzău*, (Îngerul, XI, (1939), p. 239–245); Constantinescu N. A., *Bis. din Cislău-Buzău*, (Îngerul, 1941, p. 370–371 și 389–390).

64 **Ciutura**, com. Ciutura, r. Craiova.

Ghika-Budești, *Bis. din Ciutura-Dolj*, (BCMI, XXV, (1932), p. 31–32 și 54–55); Donat, p. 28–29.

- 65 **Clocociov** (Sf. Mihail), cart. Clocociov-Slatina, r. Slatina.
 Bilciurescu, p. 190—1; Năsturel P. V., *M-reă Clocociov-Olt*, (RIAF, XIV, (1913), p. 117—124); Poboran G., *Istoria oraşului Slatina...*, ed. a II-a, Slatina, 1908, 507 p.; Ghika-Budeşti, Schitul C., (BCMI, XXV, (1932), p. 61—62 şi pl. CLXIV—CLXVII); Ionaşcu, p. 38—49; Ion Radu-Mircea, *Un neam de ctitori olteni. Boerii Drăgoeşti*, (RIB, 1943, nr. 3, p. 56); Ilie F. D-tru, *M-reă Clocociov*, teză de licenţă, Buc., 1939.
- 66 **Cobia** (Boloşin, Sf. Nicolae), com. Cobia de Jos, satul Mănăstirea, r. Găeşti.
 Musceleanu Gr., *M-reă Cobia-D-ţa*, 1572, (CA, 1875, p. 76—77); Găleşescu, p. 219; Drăghiceanu, Călăuza, p. 30; Iorga N., *Inscripţii de la M-reă C.*, (st. şi doc., XV, p. 281—282); Iorga N., *Două m-ri dîmboviţene <Cobia şi Butoiul>*, (BCMI, XXII, (1929), p. 20—25); Ionescu Gr., *Byzance*, p. 323; Ghika-Budeşti, *Bis. din Cobia-Dîmboviţa*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 21—22 şi 35—36 şi pl. CXVIII—CXXVII); Potra G., *M-reă Cobia (Dîmboviţa)*, *Studiu şi documente*, Buc., <1937>, 64 p.; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 105, 107—109; *Arta feudală*, p. 91, 94, 98, 99.
- 67 **Codreni** — Ilfov.
 Brătulescu, *Ilfov*, p. 48; Iorga N., st. şi doc. XV, p. 6; BCMI, 1932, p. 81, pl. CCCI.
- Codmeana**, vezi **Cotmeana**.
- Colentina**, vezi **Plumbuita**.
- 68 **Colţea** (Sf. Ierarhi, şi Turnul Colţei), Bucureşti, Bd. 1848.
 Musceleanu Gr., *M-reă Colţea*, (CA, 1862, p. 49—50); Bilciurescu, *Ghidul*, p. 123—124; Ionescu-Gion, p. 179—183; Găleşescu, p. 15—124, 575—628 şi 917; Dumitrescu, I, p. 113—114; Tzigara-Samurcaş Al., *Arta în România, Turnul şi bis. Colţea*, Buc., 1900; Iorga, *Inscripţii*, f. I, p. 272—277 şi f. II, p. 358; Găleşescu Al. G., *Spătarul Mihai Cantacuzino (1650—1716) întemeietorul m-rii şi spitalului Colţea şi al m-rii Sinaia*, Buc., 1906; Baltazar A., *Frescurile de la C.*, (BCMI, I, (1908), p. 120—132); Monumentele, III, pl. 8 (*Turnul Colţea*); *Cîteva observaţiuni asupra bis. C.*, (BCMI, IV, (1911), p. 47—48); Mandrea Gh., *Relaţiuni despre bis. C.*, (BCMI, IV, (1911), p. 149—150); Ştefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 55; Greceanu, p. 143—144; Elefterescu Em. Bis. C., (Gl. mon., XI, (1933). nr. 341); Caselli D., *Turnul C.*, (Gaz. mun., 1935, nr. 172); Idem, *Cum a fost dărîmat Turnul C.*, (Gaz. mun., 1935, nr. 174); Florescu, p. 61—63; Popescu-Lumină, p. 286; Negulescu I., *O pagină din istoria Bucureştiului. Întemeierea m-rii şi spitalului C., înfiinţarea şi istoricul bis. sf. Ilie, Hanul Colţei*, (BOR, XLIV, nr. 2 şi 3); Ghika-Budeşti, *Bis. C.*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 101—102, 112—113 şi pl. D-DXIII şi DLXXX); Ionaşcu I., *Şcoala de la Colţea în veacul XVIII*, Buc., 1938, 15 p.; Florescu G. D., *Ctitoriile cantacuzineşti din Buc.*, (Gaz. mun., 1938, nr. 321); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 193—195; Idem, *Ghidul*, p. 92—103; Regleanu M., *Prima ctitorie de la C. Un document inedit*, (RA, III/2, (1939), p. 375—379); Bobulescu, *Zugravi*, p. 15, 17—19; Ionaşcu I., *Documente bucureştene privitoare la proprietăţile m-rii Colţea*, Buc., 1941, 444 p.; BCMI, 1943, p. 40—45; Voinescu T., *Pîrvul Mutul*, (SCIA, 1955, nr. 3—4, p. 138); *Arta feudală*, p. 209, 212, 234, 241, 244.; Ionescu Gr., *Bucureşti* p. 78—83.
- 69 **Comana**, (Sf. Nicolae) com. Comana, pe apa Cilniştei, r. Vidra.
 Bilciurescu, p. 233—4; Iorga, *Inscripţii*, f. I, p. 84—87; Lapedatu Al. şi Ghika-Budeşti, *M-reă Comana*, (BCMI, I, (1908), p. 9—28); *M-reă Comana*, (BCMI, I,

(1908), p. 36); LAR, 1908 p. 223; Lapedatu Al., *Două noi inscripții de la Comana <MORMÎNTUL LUI R. ȘERBAN ȘI N. PĂTRAȘCU>*, (BCMI, II, (1909), p. 120–2); Iorga N., *Un biruitor. Radu Vodă Șerban*, Văleni, 1911, p. 27; Cegăneanu Sp., *M-rea Comana. Raport prezentat comitetului de restaurare*, (Arhitectura, V, (1926), p. 28–33); BCMI, 1932, p. 11 și 74–75 și pl. CCLXVIII–CCLXXIX; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 390–397; Idem, *Istoria*, p. 127–8; *Arta feudală*, p. 79, 217, 220.

70 Comanca de cimp, com. Deveselu, satul Comanca, r. Caracal.
Donat, p. 29.

71 Comanca de munte, (Toți Sfinții) com. Păușești-Măglași, r. R. Vilcea.
AR, 1900, p. 36; Donat, p. 30; Popescu, *Vilcea*, p. 28; Răuțu, p. 97–98; BCMI, 1933, p. 135.

72 Comani, r. Drăgănești-Olt.
Ionașcu, p. 60–67.

73 Cornetul (lingă Fețeni, Sf. Ioan Botezătorul), com. Racovița, satul Călinești, r. R. Vilcea.
Ghenadie, *Vizite*, p. 17–19; Găleşescu, p. 219 și 960; AR, 1900, p. 35–36 și 1921–25, p. 621–2; Răuțu, p. 41–42 și 118; Iorga-Balș, p. 36; Ghika-Budești, *Schitul Cornet Vilcea*, (BCMI, XXV, (1932), p. 36–37, 66–68, pl. CCVI–CCXIV.); Drăghiceanu V., *M-rea Cornet-Vilcea*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 70–71); BCMI, 1934, p. 43; Donat, p. 30–31; Neda I. M., *Documente privitoare la schitul Cornet-Vilcea*, R. Vilcea, 1937, 58 p.; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 163, 385; Neda M. Ioan, *Lucruri și fapte din trecutul schitului Cornetu-Vilcea*, (RIR, (1939), p. 304–313); AMO, (1941), p. 851–3; Brătulescu, *Călimănești*, p. 31–33; Rașcu p. 21.

74 Cornetul (Perivoli, de la Voinigești), r. C. de Argeș.
Ion Radu Mircea, *Un neam de ctitori olteni. Boierii Drăgoiești*, (RIB, 1943, nr. 3, p. 52–53 și anexe).

Coșuna, vezi **Bucovățul**.

75 Coșuștea (Crivelnicu), com. Ilovăț, satul Firizu, r. T. Severin.
Bărcăcilă Al., *M-rea Coșuștea-Crivelnicu-Mehedinți*, *Descriere arheologică*, (BCMI, XXVIII, (1935), p. 165–184) și Vălenii de Munte, 1938, 22 p.; Donat, p. 39–40; RIR, 1937, p. 451; C. Grecescu, *M-rea Crivelnic-Coșuștea*, (RIR, 1939, p. 273).

76 Cotmeana (Codmeana, Bunavestire), com. Cotmeana, r. Pitești.
Tocilescu, p. 77–80; RSTR, 1898, p. 9; Năsturel P. V., *Schitul C.-Argeș*, (RIAF, XII, p. II, (1911) p. 281–5); Iorga-Balș, p. 36; Ghika-Budești, *M-rea C.*, (BCMI, 1927, p. 133, pl. XXXVI–XXXIX și 1934, p. 177–180); Vătășianu V., *Contribuțiune la datarea bisericii m-rii C.*, (ACMIT, 1932–1938, vol. IV, p. 415–427); Bobulescu C., *Candela de la temelia bisericii din C.*, (ACMI, 1942, p. 110–136); *Arta feudală*, p. 44, 46, 50, 51, 56–57.

77 Cotroceni, București, șos. Cotroceni, nr. 2.
Musceleanu Gr., *M-rea C.*, (c.A., 1862, p. 86–93); Bilciurescu, p. 259–260; Bis. Cotroceni, (Teologul, I, (1897), nr. 9); Dumitrescu M., *M-rea C.*, (Conso-latorul, II, (1899), nr. 2, p. 221–3); Ionescu G. M., *Istoria Cotrocenilor, Lupes-cilor (Sf. Elefterie) și Grozăvescilor*, Buc., 1902, 557 p. + tabla de materii; Dumitrescu, II, p. 54–58; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 79–81; Ghika-Budești,

Bis. m-rii C., (BCMI, XXV, (1932), p. 35–36 și 65–66, pl. CXCIII–CCII); Greceanu, p. 109–110; Potra Gh., *Averea lui Șerban Cantacuzino și întemeierea m-rii C.*, (RIR, 1934, p. 300–306) și extras, Buc., 1935, 8 p.; Florescu, p. 85; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 157–160; Idem, *Ghidul*, p. 203–205; Virtosu Em., *Condici de documente cu miniaturi ale m-rilor Radu Vodă și Cotroceni*, (ATG, 1939, sept. - dec., p. 47–56); Bobulescu, *Zugravi*, p. 10; Dumitrescu T. Gh., *Începuturile m-rii Cotroceni*, teză de licență, Buc., 1942; *Arta feudală*, p. 205, 209, 240, 243; Ionescu Gr., *București*, p. 64–69.

78 Cozia (Nucet, de sub muntele Cozia, Sf. Troiță), com. Călimănești, satul Căciulata, r. R. Vilcea.

Musceleanu Gr., *M-rea Cozia*, (CA, 1875, p. 37–39); *Memoriu istoric asupra m-rii Cozia*, Buc., 1882; Tocilescu, p. 24–27; Bilciurescu, p. 226–8; Ghenadie, *Vizite*, p. 9–14; Costin A., *M-rea C.*, (LAR, 1900–1, p. 551–554); AR, 1900, p. 24–25 și 1921–5, p. 592–595; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 173–177; Antonescu P., arhitect, *M-rea Cozia. Studiu arheologic*, Buc., 1903, 37 p.; Dumitrescu, III, p. 26–30; Răuțu, p. 43–48, 114–115 și 122–125; *Bolnița Coziei*, (BCMI, I, (1908) p. 38); *Monumentele I*, pl. 2–4 și II, pl. 2; Năsturel P.V., *M-rea Cozia*, (RIAF, XIV, (1913), p. 84–88); Iorga N., *Acte ale m-rii C.* (st. și doc., XIV, p. 196–198); R.I., 1921, p. 139; Iorga-Balș, p. 35–36; Georgescu I. B., *Mănăstiri oltenesti. Cozia*, (Năzuința, III, (1924), nr. 4, 5 și 6, și AO, 1928, p. 12–24); BCMI, 1926 f. 101; 1927, p. 129, 131–132 și pl. XXIV–XXXV; Balș G., *Cîteva observațiuni în privința bolniței Coziei*, (BCMI, XX, (1927), p. 49–53) și Craiova, 1927, 5 p.; Metes, *Zugravi*, (indice); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 19–26, 28–30 și 60–61; Idem, *La peinture*, p. 20–21, 68–75, 121–130 și pl. 15–16 și 49–57; Ghika-Budești, *Bolnița m-rii C.*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 22, 24–26, 34 și pl. XLVIII–LVI); Idem, *Paraclisul m-rii C.*, (BCMI, XXIII (1930), p. 34–5); și pl. CIX–CXV); Drăghiceanu V., *Mormîntul lui Mircea cel Bătrîn*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 20–24); Popescu Mihai, *M-rea C.*, (RSTR, XLVIII, (1930), sept.-oct., p. 37–40); Ionescu D., p. 35–41; Brătulescu V., *M-rea Cozia*, Buc. <f. a.>, 15 p.; Drăghiceanu V., *M-rea C.*, (BCMI XXVI, (1933), p. 72–75); Millet G., *Cozia et les églises serbes de la Morava*, (în *Melanges offerts à monsieur N. Iorga*, Paris, 1933, p. 827–856); Boskovič Dr., *Le narthex de Cozia avait-il un étage supérieur?* (BCMI, 1933, p. 121–125); Ghika-Budești, *M-rea Cozia*, (BCMI, 1932, pl. CCCXII–CCCXV și 1936, p. 110–111, pl. DLXXI–DLXXXV); Donat, p. 34–37; Ionescu Gr., *Byzance*, p. 318; Idem, *Istoria*, p. 66–71 (Bis. m-rii C.) și p. 111–113 (*Bolnița Coziei*); Brătulescu, *Călimănești*, p. 16–26; Athanasescu I., *Restaurarea bisericii mari de la m-rea C.*, (BCMI, XXXI, (1938), p. 32–33); Ghika-Budești, *Restaurarea bis. mari a m-rii C.*, (BCMI, XXXI, (1938), p. 22–31); Rașcu, p. 18–21; Nicolaescu St., *Cel mai vechi hrisov al lui Mircea cel Bătrîn cu privire la m-rea C.*, Buc., 1939, 12 p. Bobulescu, *Zugravi*, p. 31–34; Idem, *Lăutari*, p. 65–66; AMO, 1941, p. 841–845; Badea I., *În legătură cu epitaful de la m-rea Cozia*, (MO, 1955, nr. 3–4, p. 202–204); *Arta feudală*, p. 44–50, 54, 61, 62, 77–78, 88, 89, 101, 104–105, 107.

79 Cozienii, (Sf. Troiță) r. Cislău,
Filitti C. I., *Inventarul*, p. 29.

80 Crasna, (Sf. Nicolae) com. Turbați, satul Crasna-Ungureni, r. Novaci.
Bilciurescu, p. 100; AR, 1900, p. 25–26 și 1921–5, p. 583–4; Ștefulescu Al., *Gorjul*, p. 51–68; Ștefulescu Al., *Schitul Crasna*, Buc., 1910, 132 p. + 12

pl.; Obedeau C. V., *Dumitru Filișanu <și SCHITUL CRASNA-GORJ>*, (AO, 1928, p. 415—418); Donat, p. 38; AMO, 1941, p. 869—73; Popescu-Cilieni, *O catagrafie a ep. Rîmnicului*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 134—135); Popescu-Spineni, *Schitul Crasna-Gorj*, (Renașterea, 1944, p. 294); Voinescu Teodora, *Elemente realiste*, (SCIA, 1954, nr. 1—2, p. 64).

81 Crasna (Izvoarele), com. Izvoarele, r. Teleajen.

Bilciurescu, p. 200; Iorga N., *Inscripții de la m-rea Crasna* (st. și doc., XV, p. 266); Pavlov, *Călăuza*, p. 52—55; Brătulescu V., *Schitul Crasna-Prahova*, (BCMI, XXXII, (1939), p. 49—63); Meteș, *Zugravi*, (indice).

82 Crețești, (Sf. Ion Botezătorul), com. Bucovăț, satul Leamna de Jos, r. Craiova.

Năsturel P. V., *M-rea Crețești*, (RIAF, XI, p. I, (1910), p. 387—391); Pessiacov A., *Schițe de istoria Craiovei*, ed. II-a, 1914, p. 73, Iorga N., *Inscripții din bis. Crețești* (st. și doc., XV, p. 84); Donat, p. 38—39; Nicolăescu St., *M-rea Crețești din Dolj*, (Oltenia, II, (1941), p. 1—5); Fortunescu C. D., *Ctitoriile Brădeștilor <și schitul Crețești>*, (AO, XXII, (1943), p. 1—16).

Crivelnicu, vezi **Coșuștea**.

83 Crivina, com. Șopîrlița, r. Balș.

Odobescu Al., *Mănăstirea de la Șopîrlița-Romanați*, (Opere, III, ed. Minerva, p. 251—252); Donat, p. 40—42.

84 Curtea de Argeș (M-rea de la Argeș, de lângă Argeș, Biserica episcopală, Adormirea Născătoareii), r. C. de Argeș.

Die bischöfliche Klosterkirche bei Kurtea de Argysch (din *Jahrbuch der K. K. Central Commission*, Viena, 1860, vol. IV); Musceleanu Gr., *C. de A.*, (CA, 1862, p. 70—78 și 1875, p. 57—63); Reissenberger L., *L'église du monastère épiscopal de Kurtea de Argis en Valachie*, Viena, 1867, 84 p. + 4 pl. (trad. din l. germană); BOR, 1875—76, p. 632—640; Șoimescu Gr., *Biserica episcopiei Argeș. Istoria și descrierea ei*, Buc., 1886, 85 p. + 5 pl.; Tocilescu, p. 14—19; *Bis. episcopală din C. de A.*, <după Reissenberger>, (An. Arh., 1890, p. 177—188, 189—194, 200—204, 207—211, 217—228); Enăceanu Ghenadie, *Meșterul Manole* (BOR, 1883, nr. 1—4); Tocilescu Gr., *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeș*, Buc., <f.a.>, 100 p. + 13 pl.; Dumitrescu, II, p. 17—39; Panțurescu I., *Bis. episcopiei de Argeș*, Buc., 1905; Odobescu Al., *Bis. de la Curtea de Argeș...*, Buc., <f.a.>, 26 p.; Idem, *Bis. de la Curtea de Argeș și legenda meșterului Manole...*, (Opere, vol. III, ed. Minerva, Buc., 1908, p. 263—274); Idem *Ep. de Argeș*, (CL, 1915, p. 1107—1133); Cegăneanu Sp., *Ceva cu privire la meșterul Manole* (BCMI, 1910, p. 44—47); Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 146—156; Lapedatu Al., *Curtea de Argeș et ses monuments*, Buc., 1909, 14 p.; Jaffé François, *L'église épiscopale conventuelle de Curtea de Argeș*, Berlin, 1911, 24 pl. + 120 ilustrații + 2 hărți (și în l. germană); Lugoșianu O., *Stampe vechi înfățișînd mănăstirea C. de A.*, (BCMI, IV, (1911), p. 24—28); *Monumentele*, III, pl. 1 și 2; Tzigara-Samurcaș Al., *Biserica episcopală din C. de A.*, Buc., 1913, 31 p. + 2 pl.; Dumitrescu Al. T., *Mărturii documentare despre mănăstirea Argeș*, <sec. XVII—XIX>, (BCMI, VII, (1914), p. 142—144); Iorga N., *Acte ale m-rii C. de A.*, (st. și doc., XIV, p. 187—191); Drăghiceanu V., *C. de Argeș*, *Călăuza vizitatorului monumentelor orașului*, <Buc.>, 19 p. + 2 pl.; BCMI, 1916, p. 19—20; Ghika-Budești, *Descrierea bis. episcopale din C. de A.*, (BCMI, XX, (1927), p. 140—144 și pl. LXVI—LXXXVI și 1930, p. 44 și pl. CXLIII); Lapedatu Al., *Mormîntul doamnei Despina*, (RI, VII, (1921), p. 23—26); Brun

Jules, *Mănăstirea Curtea de Argeș, Courtea d'Argesch et sa légende*, Buc., < f.a. >, 4 p. + 16 fotografii; Iorga-Balș, p. 99–102; Nicolaescu St., *Din domnia lui Neagoe Basarab Voievod (zidirea m-rii din Argeș)*, București, 1924 (NRB, V, nr. 13–16, 1 oct.–15 nov. 1923, p. 171–183); Bulat T. G., *Personalitatea religioasă a voievodului Neagoe Basarab al IV-lea*, Craiova, 1927, 72 p.; Meteș, *Zugravi*, (indice); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 23–24, 108–110 și pl. A și 26–28; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 80–94, 150–151; AEA, 1929, p. 41–42; Sacerdoțeanu A., *Vechimea m-rii Argeșului*, (BOR, LVI, (1938), p. 765–769); Palade T., *Radu de la Afumați*, Buc., 1939, p. 89, 98–101; Ionescu Gr., *Curtea de Argeș, Istoria orașului prin monumentele lui . . .*, Buc., 1940, 197 p.; Brătulescu V., *Curtea de Argeș*, Buc., 1941, 54 p.; Idem, *Frescele din biserica lui Neagoe de la Argeș*, Buc., 1942, 97 p. + 30 pl.; Ionescu Gr., *Les fondations princières de Curtea de Argeș*, Buc., 1943, (din Bull. de l'Ecole Polytechnique de Bucarest, 1943, p. 1–2); Idem, *Curtea de Argeș et ses environs*, Buc., 1945, 41 p.; Corfus I., *O descriere a m-rii C. de A. din anul 1813*, (RIR, XV, (1945), p. 217); Ilie Remus, *Inscripțiile de la m-rea lui Neagoe Basarab din C. de Argeș* (GB, 1953, nr. 9–10, p. 587–597); *Arta feudală*, p. 77, 83–87, 92–96, 99, 101, 103; Minea I., *Un mare pictor și sculptor la C. de A.*, (Cercet. istorice, 1929–31, p. 359).

85 Dălhăuți, (Sf. Voievozi) com. Faraonele, satul Dălhăuți, r. Focșani.

Bilciurescu, p. 210; AEB, 1928, p. 18–19; Neagu N. G., preot, *Date cu privire la trecutul schitului Dălhăuți*, (Îngerul, IV, (1932), nr. 10, p. 21–22); Tărilă Zosima, *Istoricul (Monografia) mănăstirii Dălhăuți*, Cernica 1932, 61 p.

86 Dealu, (Sf. Nicolae), com. Aninoasa, satul Viforita, r. Tîrgoviște.

Musceleanu Gr., *M-rea Dealului, Tîrgoviște, 1500*, (CA, 1875, p. 50–52); Bilciurescu, p. 90–91; Dumitrescu, I, p. 38–52; Lapedatu Al., *Vlad Vodă Călugărul*, p. 63–64; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 97–102; N. Iorga, *O veste însemnată din trecutul nostru cel vechi (Cum a fost Radu cel Mare ctitorul m-rii Dealu?)*, (FD, 7 oct. 1907, vol. II, nr. 28, p. 433–435); Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 21–23; Iorga N., *Inscripții de la m-rea D.* (sr. și doc., XV, p. 366–367); Drăghiceanu, *Dîmbovița* p. 19–22; Drăghiceanu, C. Brîncoveanu, p. 106–107; Iorga-Balș, p. 95; Ghika-Budești, *Descrierea bis. m-rii Dealului*, (BCMI, XX, (1927), p. 140–6 și pl. LIX–LXV); Meteș, *Zugravi*, (indice); Ionescu B.M., *Tîrgoviște. Schițe istorice și topografice*, 1929; Popescu Mihai, *M-rea Dealului*, (RSTR, 1930, nov., p. 14–16); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 22; Nițescu C., preot, *Mănăstirea Dealu și Liceul militar N. Filipescu, Tîrgoviște*, 1932, 151 p.; Ionescu Gr., *Byzance*, p. 318; Idem, *Istoria*, p. 77–80, 423, (Bis. m-rii D.); Șerbănescu N., *M-rea Dealului*, (BOR, LXXII, (1954), nr. 2–3, p. 283–305); *Arta feudală*, p. 80–83, 92–94, 99.

87 Dedulești, (Sf. Treime), com. Dedulești, r. R. Sărat.

Musceleanu Gr., *M-rea Dedulești*, (CA, 1866, p. 66–7); Bilciurescu, p. 213; Moșescu O., *Rm. Sărat*, p. 76–77; Filitti C. I., *Dedulești*, p. 3–5.

88 Deleni, (Sf. Treime), com. Comănița, satul Schitu Deleni, r. Slatina.

Bilciurescu, p. 191; Năsturel P. V., *Schitul Deleni-Olt*, (RIAF, XIV, (1913), p. 125–130); Ionașcu, p. 92–116; Poboran G., *Istoria orașului Slatina*, p. 445

89 Dilga, com. Calopăr, r. Segarcea.

Donat, p. 93.

Dilgopol, vezi **Cimpulung**.

- 90 **Dintr-un lemn**, (Nașterea Sf. Fecioare). com. Frânțești-Minăstireni, satul Minăstireni, r. Băbeni-Bistrița.

BOR, III (1876 — 7), p. 9 — 10; Bilciurescu, p. 228; AR, 1900, p. 26—27 și 1921—1925, p. 638 — 640; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 181 — 182; Răuțu, p. 49—52 și 116—117; Traianescu I., *M-reă Dintr-un Lemn*, (BCMI, III, (1910), p. 35—39); Iorga N., *Inscripții de la m-reă D. L.* (st. și doc., XV, p. 110—111); BCMI, 1914, p. 40; AO, 1923, p. 132—3; BCMI, 1926, p. 102; Sacerdoțeanu A., *M-reă D.L.* (AO, 1928, p. 142); Idem *Acte de la m-reă D.L.* (AO, 1934); Vasilescu Al., *Descrierea*, (AO, 1928, p. 254—255); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 59—60; Idem, *La peinture*, p. 169—173; Idem, *L'icone de la Vierge du monastère D. L.*, (Byzantion, VI, (1931), p. 601—602); Drăghiceanu V., *M-reă D. L.*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 125—126); Ghika-Budești, *Bis. m-rii D. L.*, (BCMI, XXV, (1932), p. 33 și 59—60, pl. CXLVI—CLVII, și 1936, pl. DCVI și DCXXXVI); Naidin C., diacon, *Studiu istoric asupra sf. m-ri D. Lemn*, teză de licență, Buc., 1934; Vasiliu V. V., *Mănăstirea Dintr-un Lemn. Notică monografică . . .*, R. Vilcea, 1934, 38 p. + 1 pl.; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 133, 137, (Bis. m-rii D. L.); Donat, p. 60—61; Rașcu, p. 6—8; Popescu, *Vilcea*, p. 82—83; AMO, 1941, p. 819—23; Bălașa D., preot, *Pomelnicul m-rii Dintr-un Lemn, scris de Dionisie, ecleziarhul mitropoliei București*, (MO, 1956, nr. 1—3, p. 128—129); *Artă feudală*, p. 19, 101, 201—203, 217.

- 91 **Dobriceni** (Trei Ierarhi)-Vilcea.

Constantinescu I., preot, *Dobriceni, metohul mănăstirii Arnota*, (MP, III, (1892), nr. 7, p. 5); AO, 1926, p. 123; BCMI, 1933, p. 136; Popescu, *Vilcea*, p. 31—32; Popescu-Cilieni I., *Schitul Dobriceni-Vilcea, metohul Arnotei*, (MO, 1956, nr. 5—6, p. 124—125), (vezi și Arnota).

- 92 **Dobrotinet**, com. Curțișoara, satul Cătunul de sus, r. Slatina.

Ionașcu, p. 124—136 (Bis. fostului schit din Dobrotinet).

- 93 **Dobrușa**, (Intrarea în biserică), com. Zlătărei, satul Dobrușa de Sus, r. Drăgășani.

Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 166—168; Răuțu, p. 103—104; Năsturel P. V., *Schitul Dobrușa-Vilcea* (RIAF, XIV, (1913), p. 102); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 69—70; Meteș, *Zugravi*, (indice); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 153—5; BCMI, 1931, p. 121; AO, 1932, p. 221; Donat, p. 42—43; Buzescu, II, p. 77—78; Popescu, *Vilcea*, p. 11; AMO, 1941, p. 853—5; Popescu-Cilieni, *O catagrafie a ep. Rîmnicului*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 143—144); Brătulescu V., *Pisanii de la bolnița m-rii Bistrița, schitul Dobrușa . . .*, (MO, 1955, nr. 5 — 6, p. 337 — 339)

Drăghicești, vezi **Mărgineni**.

- 94 **Drăjenești** (Vineți), satul Spineni, r. Vedea (?).

Ionașcu, p. 188—198 (*Fostul schit Drăjenești, zis și Vineți (Spineni)*).

Ezeru, vezi **Iezeru**.

- 95 **Fedelescioiu** (Fedelesciori, Schimbarea la față), com. Dăești, satul Fedelescioiu, r. R. Vilcea.

Găleşescu, p. 217—218, 234; Iorga N., <Știri despre construcția m-rii F.>, (st. și doc., V, p. 484—487); Idem, *Schitul Fedelescioiu*, (BCMI, V, (1912), p. 30—35); Idem, *Acte ale schitului F.*, (st. și doc., XIV, p. 198—199); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 71; Meteș, *Zugravi* (indice); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 179—180; Drăghiceanu V., *Schitul Fedelescioiu*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 127—8); Ionescu D., p. 14—26; Ghika-Budești, *Schitul F.-Argeș*, (BCMI XXIX, (1936), p. 69—70, pl. CCII—CCIX); *Artă feudală*, p. 217.

- 96 **Flămînda** (Topolov, Topolog, Sf. Petru și Pavel), com. Cremenari, satul Flămînda, r. Băbeni-Bistrița.
Ghika-Budești, *Bis. fostului schit Flămînda-Argeș*, (BCMI, XXV, (1932), p. 33, 58–9, pl. CLVIII–CLXIII și 1936, p. 43); Brătulescu V., *Schitul Flămînda*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 39); Popescu-Cilien, *O catagrafie a ep. Rîmnicului*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 131).
- 97 **Frăsinet** (Frăsinei, Nașterea sf. Ioan) com. Muereasca, satul Șuta, r. R. Vilcea.
AR, 1900, p. 28 și 1921–5, p. 609; Răuțu, p. 53–56; AO 1922, p. 409–415; Brătulescu V., *M-rea Frăsinetul-Vilcea*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 84–87); Donat, p. 44–45; Popescu, *Vilcea*, p. 27; AMO, 1941, p. 845–8; Brătulescu, *Călimănești*, p. 35–40.
- 98 **Fundătura**, com. Boziorul, r. Cislău.
Constantinescu N. A., *Schitul Fundătura-Buzău*, (BCMI, XVIII, (1925), p. 189).
- 99 **Fundul Cătinei**, r. Cislău.
Constantinescu N. A., *Schitul Fundul Cătinei*, (BCMI, XVIII, (1925), p. 190–1); Frăsineanu I., *Schitul «Fundul Cătinei»*, com. Cătina-Buzău, (BOR, LI, (1933), p. 42–45); Constantinescu Horia, *Bis. din satul Fundul Cătinei*, (Îngerul, X, (1938), p. 232–35).
- 100 **Fusea**, (Sf. Arhangheli) com. Vulcana Pandele, satul Gura Vulcani, r. Pucioasa.
Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 29; Iorga N., *Inscripții de la m-rea Fusea*, (ST. și DOC., XV, p. 100–101); BCMI, 1933, p. 89.
- 101 **Găiseni** (Strimbul, Sf. Nicolae), r. Titu (Crevedia?).
Găleşescu, p. 218, 958; Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 31; Iorga N., *Inscripții de la m-rea Găiseni*, (ST. și DOC., XV, p. 48–51). CL, 1922, p. 316; AO 1938, p. 213–214.
- 102 **Gănescu**, orașul Craiova.
Ghenadie <Enăceanu> al Rîmnicului, *Biserica din Craiova cu hramul sf. ierarh Nicolae și sf. Ioan Botezătorul, numită a Gănescului și apoi supranumită metohul episcopiei*, Buc., 1891, 36 p. + XLIX, (din BOR, XIV, (1890–1891), p. 246–269, 331–353 și 432–3); Iorga N., *M-rea Gănescu*, (AO, 1925, p. 289); Buzescu, II, p. 78; Donat, p. 45–46.
- 103 **Găvanele**, (Adormirea și Sf. Elefterie) com. Boziorul, satul Găvanele, r. Cislău.
Bilciurescu, p. 64; Filitti C. I., *Despre schitul Găvanele*, (RI, 1925, p. 89–96); Meteș, *Zugravi*, (indice); Filitti, *Ctitori*, p. 12–19; Constantinescu N. A., *Fostul schit Găvanele-Buzău*, (Îngerul, 1941, p. 373).
- 104 **Găvanu**, com. Minzălești, r. Beceni.
Bilciurescu, p. 59; Popescu-Ciocănel Gh., *Mănăstirea Găvanul, comunele Cîmpulunganca . . .*, Ploiești, 1898, 49 p. + 1 pl.; Ionescu I., preot, *Mănăstirea Găvanul din jud. Buzău*, Buzău, 1928, 34 p.; AEB, 1928, p. 18.
- 105 **Ghighiu**, (Izvorul Tămăduirii) com. Corlătești, satul Ghighiu, r. Ploiești.
Bilciurescu, p. 194–5; Iorga N., *Două biblioteci de m-ri: Ghighiu și Argeș*, Buc. 1904; Negulescu I. George, *M-rea Ghighiu e ctitorie a diaconului Coresi?*, (Amvonul, 1916, p. 3–8); Pavlov P., *Insemnări despre sf. mănăstire Ghighiu*, Ploiești, 1924, 14 p.; Pavlov, *Călăuza*, p. 27–37. RI, 1932 p. 275.

- 106 **Gîlmea**, satul Viespești, com. Sprîncenata, r. Drăgănești-Olt.
Drăghiceanu V., *Fostul schit Gîlmele-Olt*, (ACMI, 1914–1915, p. 86); BCMI, 1914 p. 195; Ionașcu, p. 223–231, (*Bis. fostului schit Gîlmea (Olt)*).
- 107 **Glavacioc** (Blagoveștenia), com. Ștefan cel Mare, satul Glavacioc, r. Găiești.
Popian N., iconom, *M-reă Glavaciocul*, (Amvonul, X, (1907–8), p. 147–149); Iorga N., *Acte ale m-rii G.*, (st. și doc., XIV, p. 199–201); Lapedatu Al., *Vlad Călugărul*, p. 47–48; Mușățeanu I., preot, *Mănăstirea Glavacioc*, *Monografie istorică*, Buc., 1933, 96 p.; *Arta feudală*, p. 44, 50, 79.
- 108 **Golești**, (Sf. Treime) r. Muscel.
Onciul D., *Raport despre schitul Golești de lângă C. Lung*, (BCMI, III, (1910), p. 190–191); *Biserici cu averi proprii*, s. III, p. 201–213; CL, 1913, p. 728; BCMI, 1931, p. 134; Șucu I., *Din trecutul schitului Golești și cartea de închinare către m-reă C-lung*, (RA, III/2, (1939), p. 379–382). BCMI, 1943, p. 40.
- 109 **Gorgota** (Golgota, Schimbarea la față), r. Tirgoviște.
Bilciurescu, p. 89; Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 24; Iorga N., *Inscripții din bis. din Gorgota*, (st. și doc., XV, p. 101); Vasilescu R. C-tin, *M-reă Gorgota*, (BOR, LV, (1937), p. 156–174) și Buc., 1937, 21 p., (teză de licență, 1936).
- 110 **Govora** (Adormirea), com. Buleta, satul Govora, cartierul Țigănia, r. R. Vilcea.
BOR, III (1876–7), p. 7–8; Bilciurescu, p. 229; Ghenadie, *Vizite*, p. 19–26; Ionescu N., preot, *M-reă G. din jud. Vilcea*, (MP, III, (1892), nr. 13, p. 6–8); AR, 1900, p. 28–29 și 1921–5, p. 600–601; Năsturel P. V., *Inscripții de la m-reă G.*, (Albina, 1903–1904, p. 19–22); Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 178–181; și st. și doc., XV, p. 326; Răuțu, p. 57–62 și 118–119; *Monumentele*, II, pl. 4; Traianescu I., *M-reă Govora*, (BCMI, III, (1910), p. 39–44); Marina Ion, preot, *M-reă Govora și rolul ei în literatura română*, teză de licență, Buc., 1929; Popescu P., *Sfînta mînăstire Govora*, R. Vilcea, 1930, 9 p.; Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 58–59; Meteș, *Zugravi*, (indice); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 84–7 și pl. 17; Drăghiceanu V., *M-reă Govora*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 50–52); Ghika-Budești, *M-reă Govora*, (BCMI, 1932, p. 137 și 1936, p. 37, 45, 71–72, pl. CCXXI–CCXXXVI); Donat, p. 46–48; Rașcu, p. 4–5; Popescu, *Vilcea*, p. 66–67; AMO, 1941, p. 848–50; Ion Radu Mircea, *Un neam de ctitori olteni. Boierii Drăgoiești*, (RII, 1943, nr. 3, p. 54–56); Jitaru Varahiil, protosinghel, *M-reă Govora*, *Scurtă privire istorică*, Sibiu, 1944, 9 p. + 10 fig. (Recenzia lui I. Barnea în RIR, XV, (1945), p. 110–111); Stănescu H., *Clădirile mănăstirești de la Govora*, (SCIA, 1957, nr. 1–2 p. 332 și urm.).
- 111 **Grăjdana**, com. Grăjdana, r. Buzău.
Găleşescu, p. 947; Filitti, *Ctitori*, p. 10; Ionașcu I., *Un fost metoh al Pantelimonului: Schitul Grăjdana (Buzău)*, Buzău, 1936, LIV + 147 p.
- 112 **Greci**, satul Bîrdănești, r. Slatina.
Ionașcu, p. 250–256; Brătulescu V., *Bis. din com. Greci-Olt*, (BCMI, XXII, (1929), p. 138–140).
- 113 **Gura Motrului** (Motru, Sf. Paraschiva), com. Gura Motrului, r. Filiași.
Bilciurescu, p. 164–5; Ghenadie, *Vizite*, p. 111–115; *Monumentele*, II, pl. 1; st. și doc., XV, p. 327; Năsturel P. V., *M-reă G. M.-Dolj*, (RIAF, XIV, (1913), p. 88–96); BCMI, 1914, p. 194–6; Ciuceanu Șt., *M-reă Gura Motrului-Mehedinți*, (ACMI, 1915, p. 130–134 și 151–152); Georgescu I. B., *Mînăstiri oltenești: Gura*

Motrului, (Năzuința, IV, nr. 1—2, p. 35—49); Ghika-Budești, *Bis. m-rii G. M.*, (BCMI, XXV, (1932), p. 34 și 60—61, pl. CLXXV—CLXXXII); AO, 1932, p. 41—42; Brebenaru C. St., *M-rea Motru-Mehedinți*, teză de licență, Buc., 1934; Drăghiceanu V., *M-rea G. M.*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 105—107); Donat, p. 49—52; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 143—145, (*Bis. m-rii G. M.*); Niculescu Teofil, *protosinghel Resfințirea bis. sf. m-ri Gura Motrului-Mehedinți*, (Renașterea XXIII, (1944), p. 96—104); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 173—176 și pl. 86—87; Virtosu I., *Eufrosin Poteca, egumen la m-rea Motru, Acte și scrisori*, (RIB, 1943, nr. 2, p. 65—91); *Arta feudală*, p. 47—48, 202—203, 205.

114 **Gurguiata** (Cheia), r. Rm. Vilcea.

Petroșanu D., *Schituri necunoscute, Gurguiata-Cheia*, (AO, 1940, p. 35—36).

115 **Hanul Grecilor** (Ghiorma banul, *Bis. Grecilor*, Nașterea lui Hristos), fostă în str. Lipscani, colț cu Smîrdan, București.

Musceleanu Gr., *M-rea Hanul Greci*, (CA, 1862, p. 96—98); Ionescu Gion, p. 193—195; Dumitrescu, IV, p. 121; Caselli D., *Bis. banului Ghiorma*, (Gaz. mun., 1935, nr. 158); Idem, *Bis. Grecilor*, (Gaz. mun., 1935, nr. 160); Idem, *Mahalaua Grecilor*, (Gaz. mun., 1935, nr. 162); Florescu, p. 103—104; Popescu-Lumină, p. 288.

Horezu, vezi **Hurezi**.

116 **Hotărani** (Sf. Mihail), com. Fărcașele, satul Hotărani, r. Caracal.

Odobescu Al., *Schitul Hotărani*, (Opere, III, ed. Minerva, p. 253—254); AR, 1900, p. 36; Dumitrescu Al. T., *Despre schitul Hotărani*, (BCMI, V, (1912), p. 125—128); Năsturel P. V., *M-rea H.-Romanați*, (RIAF, XIV, (1913), p. 103—106); Pîrvulescu M. A., *M-rea H.*, (AO, X, (1931), p. 304—309); Ionescu D., p. 42—45; Drăghiceanu V., *M-rea H.*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 109—110); Donat, p. 52; Neda I. M., *Două catagrafii mîinștiresți <M-REA HOTĂRANI LA 1863>*, (Cltenia, II, (1941), p. 146—156).

117 **Hurezi** (Horezu), com. Horezu, satul Romanii de jos, r. Horezu.

BOR, III (1876-7), p. 17-20; Tocilescu, p. 27—42; Bilciurescu, p. 224—226; Ghenadie, *Vizite*, p. 35—43, (*M-rea Horezu cu fazele istorice, inscripțiile murale și stambele aflătoare aici*); AR, 1900, p. 29—31; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 183—193; Răuțu, p. 63—70, 115-116 și 121-122; *M-rea H.*, (Albina, 1907—1908, p. 1223—1231); Lapedatu Al., *M-rea Hurezi*, (BCMI, I, (1908), p. 53—78); Baltazar A., *Frescurile de la H.*, (BCMI, I, II, III, (1908—1910); Lapedatu Al., *Portretele murale de la H.*, (BCMI, I, (1908), p. 156—160); *M-rea Hurezu*, (BCMI, I, (1908), p. 39 și 172—4); Vulcan I., *M-rea H.*, (*Descriere arhitectonică*), (BCMI, I, (1908), p. 141—148); Trajanescu I., *Raport despre lucrările de restaurare a m-rii H.*, (BCMI, II, (1909), p. 46—48); Idem, *M-rea H. (paraclisul, foișorul)*, (BCMI, II, (1909), p. 171—180); Ghika-Budești, *Biserica m-rii H.*, (BCMI, II, (1909), p. 23—32); Trajanescu I., *M-rea H. Chiliile de la miază noapte*, (BCMI, II, (1909), p. 137—140); *Monumentele I*, pl. 6—8; Trajanescu I., *Bołnița m-rii H.*, (BCMI, III, (1910), p. 71—80); Iorga N., *Mîinștirea Horezu. Dezvoltarea și viața ei*, Văleni, 1912, 77 p. + 8 pl., (și în str. și doc., XIV, p. I—XLV); Iorga N., *Acte privitoare la m-rea Hurezu*, (str. și doc., XIV, p. 3—183); Idem, ST. ȘI DOC. XV, p. 326; Drăghiceanu V., *M-rea H.*, (Albina, 1914—1915, p. 883—885); Drăghiceanu, C. Brîncoveanu, p. 33—48; Trajanescu I. D., *Hurezu*, (ACMI, 1914—1915, p. 66—67); Drăghiceanu V., *M-rea H. la 1731 (2 planuri contemporane)*, (BCMI, VIII,

(1915), p. 88—90); Trajanescu I., *Stăreția m-rii H.*, (BCMI, VIII, (1915), p. 126—135); Iorga-Balș, p. 202—230; Iorga N., *Biblioteca lui Vodă Brîncoveanu la Hurezi*, (RI, XI, (1925), p. 4); RI, 1925, p. 317, BCMI, 1926, p. 103; Ilie Remus, *Proigumenul Iosif de la H.* <DESPRE EGUMENII DINTRE 1734—1783>, (RI, XIV, (1927), p. 37—39); Vasileșcu Al., *Descrierea*, (AO, 1928, p. 258—261); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 32—47; Meteș, *Zugravi*, (indice); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 182—188, 192—195 și pl. 88—90; RI 1932, p. 268; Drăghiceanu V., *M-rea H.*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 53—55); Ionașcu I., *Contribuții la istoricul m-rii Hurez*, Craiova, 1935, 191 p.; Ghika-Budești, *M-rea H.*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 37, 47, 51-52 80—85 pl. I—IV (paraclisul), V-XI (bolnița), CCCI—CCCXXVIII); Donat, p. 53—4; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 179—186, 380; Ionașcu I., *Istoricul m-rii Horez-Vîlcea*, (AO, XXIV, (1939), nr. 79—82); Rașcu, p. 8—11; Bobulescu, *Lăutari*, p. 62—64, 73; Idem, *Zugravi*, p. 31—34; AMO, 1941, p. 823—6; Gagiș I., preot, *M-rea Hurezi*, (BOR, LXXXII, (1954), nr. 2—3, p. 244—257); GB, 1954, p. 98-104; Ilie Remus, *Dionisie Iliev și Dionisie II Bălăcescu, stareți ai m-rii Hurezului (1726—1783)*, (GB, 1955, nr. 1—2, p. 59—72); Voinescu T., *Elemente realiste*, (SCIA, 1954, nr. 1—2, p. 63, 73 și 75); *Arta feudală*, p. 211—218, 251, 253, 257, 258, 260.

118 Schitul Sf. Apostoli-Hurezi.

BOR, III (1876-7), p. 21; Ghenadie, *Vizite*, p. 40; Răuțu, p. 70; Iorga, *Inscripții*, I, p. 185-190; Trajanescu I., *Schitul Sf. Apostoli de pe lângă m-rea Hurezi*, (BCMI, III, (1910), p. 145—154); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 203; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 186; Donat, p. 54. BOR, 1954, p. 249; BCMI, 1936, p. 52, pl. XI-XIV.

119 Schitul Sf. Ioan-Hurezi.

Donat, p. 53.

120 Schitul Sf. Ștefan-Hurezi.

BOR, III (1876—7) p. 21—22; Ghenadie, p. 40; Vulcan I., *Schitul Sf. Ștefan de la Hurezi*, (BCMI, I, (1908), p. 149—155); Ghika-Budești, *Schitul Sf. Ștefan de la m-rea H.*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 68—69 pl. CLXXXV—CLXXXIX); Donat, p. 54; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 186, 385.

121 Hurezu — Romanați (r. Segarcea).

Petroșanu D., *Schituri necunoscute, Hurezu-Romanați* <METOH AL M-RII BRÎNCOVENI>, (AO, 1940, p. 33—34).

122 Iezerul (Ezeru, Schimbarea la față), Băile Olănești, satul Cheia, r. R. Vilcea.

Ghenadie, *Vizite*, p. 50—55; AR, 1900, p. 27 și 1921—5, p. 622—3; Răuțu, p. 71—72, 114; Năsturel P. V., *M-rea Iezeru, Vilcea*, (RIAF, XIV, (1913), p. 81—84); Iorga, *st. și doc.*, XV, p. 327; BCMI, 1911, p. 149; Meteș, *Zugravi*, (indice); Drăghiceanu V., *M-rea I.*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 67—8); BCMI, 1933, p. 188; Donat, p. 54—55; Popescu, *Vilcea*, p. 29; AMO, 1941, p. 855—7; Popescu-Cilieni, *Starea schitului Iezerul ot sud Vilcea, metohul sf. Episcopii* (RIB, 1943, nr. 1, p. 138—141).

123—124 Inotești (Inătești), orașul R. Vilcea, r. R. Vilcea.

Năsturel P. V., *Metohul Inotești al m-rii Cozia*, (RIAF, XII, p. II (1911), p. 289—292); Ghika-Budești, *Bis. schitului Inotești-R. Vilcea*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 110 și pl. DXIV); Donat, p. 55—56; Popescu-Cilieni I., *Schitișorul cu hramul Sf. Gheorghe Tropeoforos, de pe moșia Inătești-Vilcea*, (MO, 1956, nr. 1—3,

p. 114–115); Popescu-Cilien, I., *Schitul de la Inătești cu hramul Buna-Vestire*, (MO, 1956, nr. 1–3, p. 125–127).

Izvoarele, vezi Crasna.

125 Izvorani (Izvoranul, Sf. Nicolae), com. Grăjdana, r. Buzău.

Drăghiceanu V., *Bis. Izvoranul-Buzău*, (BCMI, XVII, (1924), p. 94); Filitti, Ctitori, p. 8–9; Ionașcu I., *M-reă Izvorani (Buzău)*, ctitoria episcopului Luca (1583–1604), Buzău, 1936, 65 p., (din Îngerul, 1936); Constantinescu N. A., *Bis. din Izvorani*, (Îngerul, 1941, p. 378–9).

126 Izvorul Frumos.

Petroșanu D., *Schituri necunoscute, Izvorul Frumos*, (AO, 1940, p. 34–35); Popescu-Cilien, *Catagrafia ep. Rîmnicului*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 142–143).

127 Jghiabul (Zghiabu, Jgheaburi, Intrarea în biserică), com. Zmeurătu, satul Ovreești, r. R. Vîlcea.

AR, 1900, p. 32; Răuțu, p. 102; BCMI, 1912, p. 134–5; Drăghiceanu V., *Schitul Zghiabul*, (BCMI, XXII, (1933), p. 66–67); BCMI, 1933, p. 136 și 1936, pl. CLVIII; Donat, p. 89; Bălășel T., *Schitul Jghiabul-Vîlcea*, (BCMI, XXXI, (1938), p. 94–95); Popescu, *Vîlcea*, p. 31; AMO, 1941, p. 857.

Jitia, vezi Poiana Mărului.

128 Jitianu (Jitia, Sf. Dimitrie), com. Balta Verde (Braniștea), r. Craiova.

AR, 1900, p. 36–37; Năsturel P. V., *M-reă Jitianu*, (Albina, 1909–1910, p. 314–317); Iorga, ST. ȘI DOC., XV, p. 327; Ciuceanu Șt., *Bis. Jitianu-Dolj*, (ACMI, 1915, p. 154–156); Obedeianu V. C., *Fundațiunile Obedenilor (ȘI JITIANU)*, (AO, 1925, p. 8); *Inscripția m-rii Jitianu*, (AO, 1927, p. 68); Ghika-Budești, *Bis. fostei m-ri J.*, (BCMI, XXV, (1932), p. 37 și 70–71, pl. CCXXXVI–CCXXXI); Locusteanu Titus, preot, *M-reă Jitianu*, teză de licență, Buc., 1933; Drăghiceanu V., *M-reă Jitianu*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 103–104); Donat, p. 57; Locusteanu I. Gr., econ. stavr., *M-reă Jitianu sau Jitia*, (Renașterea, 1941, p. 83–87); Neda I. M., *Două catagrafii mîndăstirești (M-REA JITIA LA 1858)*, (Oltenia, II, (1941), p. 146–156); AMO, 1941, p. 831–834; Ploșsor N., *Intemeietorul m-rii Jitianu*, (RIB, I, (1943), nr. 3, p. 151–152).

129 Jupînești, r. Gilort.

Petroșanu D., *Schituri necunoscute, Jupînești-Gorj*, (METOH AL M-RII TISMANA), (AO, 1940, p. 31–32).

130 Lăculețe, r. Pucioasa.

Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 28; Iorga N., *Inscripții de la m-reă L.*, (ST. ȘI DOC., XV, p. 279–280).

131 Lainici, com. Sîmbotinu, r. Tg. Jiu.

AR, 1900, p. 31; Ștefulescu Al., *Gorjul*, p. 87–90; Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 66–68; Prejbeanu Gr., protoereu, ieromonahii Visarion Toe și Pavel Bocșa, *Sf. schit Lainici*, Tg. Jiu, 1931, 15 p.; Donat, p. 57; AMO, 1941, p. 860–861; Voinescu T., *Elemente realiste*, (SCIA, 1954, nr. 1–2, p. 73).

132 Lespezi, com. Comarnic, satul Posada, r. Sinaia.

Găleşescu, p. 219; Drăghiceanu V., *La biserica schitului Lespezi, Prahova*, (BCMI, VIII, (1915), p. 143–144); Pavlov, *Călăuza*, p. 56–57; Florescu G. D., *Schitul L.*, (în *Închinare lui N. Iorga*, Cluj, 1931, p. 166–174) și Cluj, 1931, 8 p.; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 385, (*Schitul Posada-Prahova*); Bădiceanu D., *Schitul Lespezi*, (BOR, LVII, (1939), p. 415–445) și Buc., 1939, 35 p.; Ghika-Budești,

Schitul L.-Prahova, (BCMI, XXIX, (1936), p. 68, pl. CLXXX—CLXXXIV); Bobulescu, *Zugravi*, p. 12—14; Voinescu T., *Pîrvul Mutul*, (scia, 1955, nr. 3—4, p. 138).

133 **Lipovul**, r. Segarcea.

Bălașa D., preot, *Mănăstirea Lipovul* (O mănăstire necunoscută), (Renașterea, XVII, (1938), nr. 1, p. 24—26); Petroșanu D. P., *Schitul Lipovul din jud. Dolj*, (RA, III/2, (1939), p. 366—375).

134 **Locurile Rele**, (Schimbarea la față) defileul Lainici, r. Tg. Jiu.

AR, 1900, p. 37; Popescu-Cilieni I., *Acte privitoare la fondarea schitului Locurile- Rele din jud. Gorj*, (AO, XIV, (1935) p. 399—401); Donat, p. 58; AMO, 1941, p. 873—874.

135 **Logrești**, com. Logrești-Birnici, r. Gilort.

Ștefulescu Al., *Gorjul*, p. 387—390; Donat, p. 58; AMO, 1941, p. 874—875.

136 **Maglavit**, r. Calafat.

Nicolaescu-Plopșor, *Maglavitul — Dolj. cu acte și documente*, Craiova, 1935, 128 p.; AMO, 1941, p. 883—885.

137 **Măinești** (Sf. Voievozi și Sf. Nicolae), orașul Balș, r. Balș.

Donat, p. 59.

Malamuc vezi **Balamuci**.

138 **Mamul** (Sf. Nicolae) com. Lungești, r. Drăgășani.

Bilciurescu, p. 231—232; Ghenadie, *Vizite*, p. 229—230; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 172—173; Răuțu, p. 108—109; Năsturel P. V., *M-rea Mamul-Vîlcea*, (RIAF, XIV, (1913), p. 46—54); Drăghiceanu V., *C. Brîncoveanu*, p. 62—64; Idem, *M-rea M.*, (Albina, 1915—1916, p. 133); Iorga-Balș, p. 235; Bulat T. G., *Inscripții de la m-rea Mamu-Vîlcea* <CU LISTĂ DE AVERILE MĂNĂSTIRII>, (AO, 1925, p. 192—193, 327—331 și 473—476); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 190—192; Meteș, *Zugravi*, (indice); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 50—51; Ghika-Budești, *Bis. m-rii Mamu*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 50, 104—105 pl. DXXXII—DXL); Donat, p. 59; Popescu, *Vîlcea*, p. 17; Bobulescu, *Zugravi*, p. 19—20; AMO, 1941, p. 826—827; RIR, 1944, p. 407-410, Bălașa D., preot, *M-rea Mamul*, (MO, 1956, nr. 1—3, p. 48—54); Voinescu T., *Elemente realiste*, (scia, 1954, nr. 1—2, p. 63); Idem, *Pîrvul Mutul*, (scia, 1955, nr. 3—4, p. 138—144).

139 **Mănăilești** (Înălțarea) com. Genuneni, r. Horezu.

AR, 1900, p. 37—38; Răuțu, p. 112, 116; BCMI, 1908, p. 102; AO, 1922, p. 239—240; Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 65—66; Popescu, *Vîlcea*, p. 88; Donat, p. 59—60.

Mănăstirea lui Andronic vistierul, vezi **Banu**.

Mănăstirea de la (de lângă) Argeș, vezi **Curtea de Argeș**.

Mănăstirea de la Brănești vezi **Cernica**.

Mănăstirea Colentina, vezi **Mărcuța**.

140 **Mănăstirea catolică din C. Lung** (Bis. Bărăției, Cloașterul).

N. Iorga, *Documente scoase din arhiva m-rii catolice din C. Lung*, (St. și doc., vol. I—II, p. 273—447); Iorga N., *Istoria bisericii*, ed. I, vol. I, p. 25—26; Rădulescu Codin, *C. Lung-Muscel*, C. Lung, 1925, p. 47—56; Nicolaescu Șt., *De la întemeierea Țării Românești; inscripția de pe mormîntul lui Comes Laurencius de Longo Campo 1300 . . .*, (NRB, VI, (1924), nr. 7—8, p. 153—172) și extras;

Ghika-Budești, (BCMI, XXXV, (1932), p. 81 și pl. CCCVI—CCCVII); Răușescu I., *Cîmpulung-Muscel*, C. Lung, 1943; Lăzărescu Emil, *Despre piatra de mormînt a comitelui Laurențiu* (SCIA, 1957, nr. 1—2, p. 109 și urm.); *Arta feudală*, p. 35.

141 Mănăstirea catolică din R. Vîlcea.

Iorga N., *Documente scoase din arhiva m-rii catolice din Rîmnic*, (st. și doc., I—II, p. 448—461).

142 Mănăstirea catolică din Tîrgoviște.

Drăghiceanu V., *Almanah*, p. 40; Iorga N., *Istoria bisericii*, ed. I, vol. I, p. 58—59; BCMI, 1915, p. 122-3 și 1931, p. 42; Ionescu B. M., *Tîrgoviște. Schițe istorice și topografice*, p. 22.

Mănăstirea de la Cricov, vezi **Mărgineni**.

Mănăstirea Negru Vodă, vezi **C. Lung**.

Mănăstirea din pădurea cea mare, vezi **Bolintin**.

Mănăstirea din Rm. Sărat, vezi **Adormirea**.

Mănăstirea Sf. Nicolae de lîngă Gherghița, vezi **Balamuci**.

Mănăstirea Sf. Troiță, vezi **Radu Vodă**.

Mănăstirea Tîrnovului, vezi **Sf. Apostoli**.

Mănăstirea Tuturor sfinților, vezi **Antim**.

143 Mărculești-Flămînda (Înălțarea și Sf. Dimitrie) C. Lung, r. Muscel.

Aricescu C.D., *Istoria Cîmpulungului*, p. 60—70; *Istoria fundațiunei santei biserici Mărculesci-Rosetti ce-i zice Flămînda din C. Lung ...*, Buc., 1888, 31 p; Dumitrescu, II, p. 83—90; Simonescu Dan, *Documente privitoare la schitul Mărculești-Flămînda -- C. Lung-Muscel*, (ACMI, XXXV, (1942), p. 176—197); Teodoru H. și Simonescu Dan, *Biserica schitului M. F. din C. Lung-Muscel*, (BCMI, XXXV, (1942), p. 173—187) și Buc., 1943; Teodoru H., *Schitul M. F. în Albumul Național al pictorului G. Tattarescu*, (BCMI, XXXVI, (1943), p. 114—146); Idem, *Meterezele bisericilor cîmpulungene*, (BCMI, XXXVI, (1943), p. 84—101).

144 Mărcuța (M-rea de la Colentina, Sf. Mihail și Gavril), București, șos. Mărcuța nr. 8.
Musceanu Gr., *M-rea Mărcuța*, (ca, 1862, p. 82—84 și 1875, p. 82—83); Bilciurescu, p. 244; Dumitrescu, I, p. 25—32; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 83—84; Ghika-Budești, *Bis. de la Mărcuța*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 29—30 pl. LXXIV—LXXX și 1936, pl. DCVII); Brătulescu, *Ilfov*, p. 11—13; Popescu-Lumină, p. 316—317; Ionescu Gr., *Byzance*, p. 323; Idem, *Ghidul*, p. 384—386; Idem, *București*, p. 39—41.

145 Mărgineni, (Drăghicești, m-rea lui Drăghici, m-rea de la Cricov, sf. Mihai), r. Tîrgoviște.

Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 92—97; Dumitrescu, III, p. 30—33; BCMI, 1931, p. 46—47; Iorga N., *Două hrisoave domnești pt. m-rea M. închinată muntelui Sinai*, Buc., 1935, 28 p. — 5 pl.; Meteș, *Zugravi*, (indice); Bobulescu, *Zugravi*, p. 11; *Arta feudală*, p. 205.

146 Mărunțișu, r. Cislău.

Filitti C. I., *Inventarul*, p. 29.

- 147 **Măxineni** (Sf. Ioan Botezătorul) com. Măxineni, r. Brăila.
Găleşescu, p. 220—221; Iorga N., *Inscripții de la m-rea M.*, (st. și doc., XV, p. 97); Idem, *Inscripții de la Măxineni*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 31—32).
- 148 **Meanți-Mehedinți**.
Petroșanu D., *Schituri necunoscute, Meanți-Mehedinți*, (METOH AL MĂNĂȘTIRII TISMANA), (AO, 1940, p. 32—33).
- Menedic**, vezi **Vintilă vodă**.
- Meriș**, vezi **Brădetul**.
- 149 **Mihai Vodă** (Sf. Nicolae), București, str. Arhivelor nr. 2.
Muscelanu Gr., *Mihai Vodă, Buc.*, 1584, (CA, 1862, p. 108—109 și 1875, p. 84); *Monumente*, p. 151—152; Bilciurescu, p. 143; Ionescu-Gion, p. 200—203; Dumitrescu M., preot. *M-rea M. V.*, (Consolatorul, III, (1900), nr. 5—6, p. 81—83); Dumitrescu, II, p. 64—67; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 255—258; Năsturel P. V., *Inscripții de la M. V.*, (Albina, 1905—1906, p. 696); Stahl H., *M-rea M. V., palat domnesc*, (BCMI, VII, (1914), p. 35—39); Greceanu, p. 153—155; Simedrea T., *Politica religioasă și fundațiunile bisericești ale lui Mihai Viteazul*, teză de licență, Buc., 1920; Ghika-Budești, Bis. M. V. din Buc., (BCMI, XXIII, (1930), p. 30—31, pl. LXXXI—LXXXVIII); Brătulescu V., *Un fiu al lui Gr. Ghika Voevod înmormântat la bis. M. V.* (BCMI, 1931, p. 43); Elefterescu M., *Monumente istorice din Buc. Bis. M. V.*, (Gl. mon., X, (1932), nr. 310, p. 2); Nicolaescu St., *M-rea Simon Petru din Sf. Munte și metohul său m-rea M. V. din Buc.*, (Gaz. mun., 1935, nr. 175); Idem, *Hrisovul de închinare al m-rii M. V. din Buc.*, (Gaz. mun., 1935, nr. 177); Idem, *Alte amănunte istorice despre m-rea M. V. din Buc.*, (Gaz. mun., 1935, nr. 179); Florescu, p. 17—19; Popescu-Lumină, p. 286—287; Caselli D., *Bis. Sf. Nicolae a jupînesei Caplea din București*, (în «București», 1936, nr. 1—2, p. 137—145); Ionescu Gr., *Byzance*, p. 323; Idem, *Istoria*, p. 121—125; Caselli D., *Curtea domnească ot M. V.*, (Gaz. mun., 1937, nr. 293); Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 208—212; Costescu M., *Restaurarea bis. M. V. din București*, (BCMI, XXXVI, (1943), p. 49—74); *București, Săptămîni*, 1953, p. 45—106 și 113—132; *Arta feudală*, p. 89—91, 99; Ionescu Gr., *București*, p. 42—47.
- 150 **Mislea** (Sf. Troiță), com. Mislea, r. Cîmpina.
Constantinescu N., *Mislea*, (în *Omagiu lui I. Bianu*, Buc., 1916); Constantinescu N., *M-rea M.*, (sov, I, (1920), nr. 1—3, p. 79); Iorga N., *Bis. din Mislea*, (BCMI, XXX, (1937), p. 66—67); AO, 1938, p. 197.
- 151 **Mociorlița-Gorj**,
Donat, p. 91; Ștefulescu, *Tismana*, p. 161.
- Morunglavu**, vezi **Șerbănești**.
- Motru**, vezi **Gura Motrului**.
- 152 **Muscelul**, r. Cislău.
Florescu Gh., preot. *Schitul Muscelul-Buzău*, (Îngerul, XIII, (1941), p. 359—361).
- 153 **Mușetești** (Seaca, Adormirea Maicii Domnului), com. Cornățel, r. Drăgășani.
Ionașcu I., *M-rea Seaca-Mușetești*, (Albina, XXXVIII, (1935), p. 319 și urm.); BCMI, 1931, p. 47 și 1940, p. 5; Tomescu M., *Un vechi lăcaș de închinăciune: Schitul Seaca-Mușetești-Olt de ...*, (Arhiva romînească, VII, (1941), p. 133—6); Ionașcu I., *M-rea Seaca-Mușetești (Olt)*, Buc., 1943 (din ACMI,

1942, p. 137—154); Ion Radu Mircea. *Un neam de ctitori olteni. Boierii Drăgoești*, (RIB, 1943, nr. 3, p. 56).

154 Nămăiești (Valea Mare, sf. Ion Bogoslov), com. Valea Mare, r. Muscel.
Bilciurescu, p. 162—163; P. G., *M-reă Nămăiești*, (Albina, 1899—1900, p. 177—178); LAR, 1904, p. 121—129; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 140; Brătulescu V., *Schitul Valea Mare-Muscel*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 46); Ulieru G., *M-reă Nămăiești*, <C. Lung-Muscel>, 31 p.; Răuțescu I., *Schitul Nămăiești*, (RL, III, (1931), nr. 1).

155 Negoiești (Sf. Arhangheli) com. Șoldanu, satul Negoiești, r. Oltenița.
Bilciurescu, p. 157; RIAF, XII, p. I (1911), p. 11; Drăghiceanu V., *Biserica fostei m-ri Negoiești-Ilfov*, (ACMI, 1915, p. 102—106 și BCMI, 1915, p. 46—48); Brătulescu, *Ilfov*, p. 56; Popescu N. I., *M-reă Negoiești*, teză de licență, Buc., 1941.

Negru Vodă, vezi **Cetățuia**.

156 Neteda, com. Costești, r. R. Vilcea.
Donat, p. 62.

157 Nifon, com. Măgura, r. Cislău.
Bilciurescu, p. 65.

Nucet, vezi **Cozia**.

158 Nucetu (Sf. Gheorghe), com. Nucet, r. Tîrgoviște.
Bilciurescu, p. 85—86; Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 23—24; Iorga N., *Inscripții de la m-reă N.*, (ST. ȘI DOC., XV, p. 99—100 și 361—363).

159 Obedeauu (Bunavestire) orașul Craiova.
Ciuceanu, Șt., *Bis. Obedeauu-Craiova*, (ACMI, 1915, p. 161—163); Iorga N., *Inscripții din m-reă O.*, (ST. ȘI DOC., XV, p. 65—66); Ionescu C., preot, *Bis. O. din Craiova*, (AO, I, (1922), p. 372—374); Demetrescu G. M., *O veche ctitorie boerească: bis. O. din Craiova*, (AO, nr. 2—3, (1922) p. 174—186); Obedeauu V. C., *Fundațiunile Obedenilor*, (AO, 1925, p. 9—12); Iorga N., *M-reă Obedeauu*, (AO, 1925, p. 289); Drăghiceanu V., *Bis. Obedeauu*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 100); Popescu-Cilieni I., *Bis. O.—Craiova*, (Renașterea, 1941, p. 476—479); Popa-Nemoiu M., preot, *Memoriu asupra situației istorice și juridice a bis. O.*, Craiova, 1941, 84 p.; Petrescu Maria, *Documente privitoare la moșiile bis. Obedeauu din Craiova* (Oltenia, 1941, nr. 1—4, p. 7—10). Dinculescu Gh., *Bisericile Craiovei* (Oltenia, 1943).

160 Ocele Mari, r. R. Vilcea.
Popescu-Cilieni, I., *Schitișorul de la Vel Ocnă al lui Fiera Vătaful* <МЕТОХАЛ М-РИИ БИСТРИЦА>, (MO, 1956, nr. 1—3, p. 120—121).

161 Ostrovul (Nașterea Maicii Domnului), Călimănești, r. R. Vilcea.
Bilciurescu, p. 53; BCMI, 1916, p. 95—96; AR, 1921—5, p. 618—620; Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 62—63; Idem, *La peinture*, p. 112—114; Ghika-Budești, *Bis. din O.*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 12—13 și pl. XVI—XXI; Drăghiceanu V., *Schitul Ostrovul-Vilcea*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 69—70); BCMI, 1933, p. 134; Donat, p. 63—64; Brătulescu, *Călimănești*, p. 13—15; Rașcu, p. 21—22; Georgescu I. B., *Bis. Ostrovul, Călimănești-Vilcea*, (AO, 1940, p. 25—31); AMO, 1941, p. 857—9; *Arta feudală*, p. 101.

162 Panaghia (Adormirea Născătoarei), r. Tîrgoviște.
Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 33; Iorga, *Inscripții*, II, p. 277.

- 163 **Păpușa**¹, com. Costești, satul Bistrița, r. Horezu.
Ghenadie, *Vizite*, p. 32; Odobescu, *Schitul*, P. (BCMI, I, (1908), p. 105); C. Ad., 1905, nr. 14; Meteș, *Zugravi*, (indice); Drăghiceanu V., *Schitul Păpușa-Vîlcea*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 58—59); Sacerdoțeanu A., *Bis. Păpușa-Costești-Vîlcea*, (BCMI, XXVIII, (1935), p. 106); Ghika-Budești, *Schitul Păpușa-Vîlcea*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 68 pl. CLXXVI—CLXXIX); Donat, p. 64; Răuțu, p. 38; Rașcu, p. 16.
- 164 **Păsărea**, (Sf. Treime) com. Brănești, satul Păsărea, r. Brănești.
Bilciurescu, p. 152—4; Bachelin Leo, *Les caloyers Roumaines*, <despre m-rile Cernica și Păsărea>, Paris, 1890, 39 p.; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 73; Stănoiu D., *Mănăstirea Păsărea*, Buc., 1926, 32 p.; Brătulescu, *Ilfov*, p. 16.
- 165 **Pătroaia**, r. Găești.
Bilciurescu, p. 87; Deleta Gh., *Schitul Pătroaia-Dîmbovița*, teză de licență, Buc., 1939.
- 166 **Pătrunsa**, (Sf. Paraschiva) com. Bărbătești, r. R. Vîlcea.
Răuțu, p. 103 și 107; Donat, p. 64; AMO, 1941, p. 859.
- 167 **Păușa** (Sf. Voievozi)-Argeș.
Brătulescu V., *Schitul Păpușa*², (BCMI, XXVI, (1933), p. 90—91); Idem, *Călimănești*, p. 40—41; Popescu-Cilieni I., *Schitul Păușa din jud. Argeș*, (MO, 1956, nr. 1—3, p. 122).
- Perivoli**, vezi **Cornetul**.
- 168 **Peștera Ialomicioarei** (Peștera Obirșiei)-Dîmbovița.
Bilciurescu, p. 87; Dumitrescu, II, p. 91—92.
- 169 **Petreni** (Schitul cu 40 izvoare, Sf. Nicolae), com. Costești, r. R. Vîlcea.
Drăghiceanu V., *Schitul de la Petreni*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 63); BCMI, 1935, p. 105 și 1936, p. 55, pl. XXXV—XXXIX); Popescu, *Vîlcea*, p. 36; Donat p. 64.
- 170 **Pietrarii de jos** (Bunavestire), com. Pietrari, satul Pietrarii de Jos, r. Horezu.
Răuțu, p. 102—103; BCMI, 1915, p. 48; Drăghiceanu, V., *Schitul din Pietrarii de Jos-Vîlcea*, (BCMI, XXVI (1933), p. 52—53); Donat, p. 64—65; Popescu, *Vîlcea*, p. 32—33; Năsturel P.Ș., *Fostul schit Buna Vestire din Pietrarii de Jos*, (MO, 1955, nr. 3—4, p. 205—210).
- 171 **Pinul Mare** (Pinul), com. Brăești, r. Cislău.
Neamțu I., diacon, *O m-re dispărută : Pinul Mare-Buzău*, (Îngerul, V, (1933), nr. 2, p. 14—15); Filitti C. I., *Inventarul*, p. 29—30.
- 172 **Pîrscov** (a lui Radu postelnicul), r. Cislău.
Filitti C. I., *Inventarul*, p. 32—33.
- 173 **Plătărești**, (Sf. Mercurie) com. Plătărești, r. Brănești.
Dumitrescu, II, p. 52—53; Iorga N., *Inscripții de la m-rea P.*, (st. și doc., XV, p. 6); Ghika-Budești, *Bis. m-rii Plătărești-Ilfov*, (BCMI XXV, (1933), p. 55—56, pl. CIX—CXIV); Brătulescu, *Ilfov*, p. 16—17; BCMI, 1939, p. 127; Brătulescu V., *M-rea Plătărești-Ilfov*, (BCMI, XXXV (1942), p. 125—132); *Arta feudală* p. 201.
- 174 **Plăviceni**, (Aluniș, Sf. Mihail), satul Plăviceni, com. Popii-Slăvitești, r. Drăgănești-Olt (T. Măgurele).

¹ În *Marele dicționar geografic* sînt două schituri: unul între m-rile Bistrița și Arnota și al doilea lingă Bistrița, la Costești.

² Greșit titlul, în loc de Păușa.

Filitti C. I., *Ctitorii de la Plăviceni-Olt și neamul doamnei Stancăi*, (AO, 1927, p. 266—281); Poboran G., *Din istoria județului Olt. M-rea Plăviceni*, (RSTR, III, (1922), nr. 1—4, p. 72—79); Filitti, *Ctitori*, p. 41—44.

175 Plopșor, r. Filiași.

AMO, 1941, p. 885—886.

176 Plumbuita (Sf. Ioan Botezătorul, Colentina), București, str. Matei Basarab, nr. 58. Musceleanu Gr., *M-rea Plumbuita*, (CA, 1862, p. 104—105); Bilciurescu, p. 244; *M-rea Colentina*, (Teologul, II, (1898), nr. 12, 13 și 15); Dumitrescu, I, p. 33—37; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 81—83; Ghika-Budești, *Bis. m-rii P.*, (BCMI, XXV, (1933), p. 56—57, pl. CXV—CXXVI); Brătulescu, *Ilfov*, p. 17—20; Popescu-Lumină, p. 317—318; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 137 și 380; Idem, *Ghidul*, p. 371—378; Sachelarescu I., preot, *Din istoria Bucureștilor, Plumbuita*, Buc., 1940, 224 p.; Mușeteanu I., *Recenzie-studiu asupra lucrării Plumbuita de I. Sachelarescu*, Buc. 1940, 32 p.; Nicolaescu St., *Sf. m-re P., de la podul Colintinii din Buc.*, (Gaz. mun., 1940, nr. 423); *Arta feudală*, p. 201; Ionescu Gr., *București*, p. 50—54.

177 Podeni, r. Teleajen.

Filitti C. I., *Inventarul*, p. 27—28.

178 Poenari, com. Poenari-Vilcea (r. Oltețu?).

Donat, p. 65.

179 Poiana, (Adormirea) com. Poiana-Cîmpina, r. Cîmpina.

Bilciurescu, p. 198—199; Găleşescu, p. 218 și 946; Iorga N., *Cum se poate descoperi o mîinăstire <POIANA>*, (Ramuri, 1923, nr. 21, p. 441—443); RI, 1924, p. 62; Gl. mon., 1930, nr. 226; Bădiceanu Dim., *M-rea Poiana-Prahova*, (BOR, LVI, (1938), p. 205—229) și Buc., 1938, 28 p.; Bobulescu, *Zugravi*, p. 11—12.

180 Poiana Mărului (Jitia), com. Jitia, satul Jitia de Sus, r. R. Sărat.

Bilciurescu, p. 211—2; Moșescu O., *Rm. Sărat*, p. 77; Teofil, ieromonah, *Sf. schit Poiana Mărului*, (Gl. mon., XI, (1933), nr. 341); Bălașa D., preot., *Schitul Jitia din R. Sărat*, (RIB, I, (1943), nr. 3, p. 152—153); Noaptes C., *M-rea Poiana Mărului*, teză de licență, Buc.

181 Polovragi, (Adormirea) com. Polovragi, r. Novaci.

Bilciurescu, p. 99; AR, 1900, p. 31—32; și 1921—5, p. 590—591; Ștefulescu Al., *Gorjul*, p. 145—156; Idem, *Polovragi*, Tg. Jiu, 1906, III+158 p. + 16 pl. + 1 h.; Idem, *Mănăstirea Polovragi <Buc.>*, 32 p.; Iorga N., *Acte ale m-rii P.*, (st. și doc., XIV, p. 201—207 și XV, p. 328—329); BCMI 1926, p. 103; Vasilescu Al., *Descrierea*, (AO, 1928, p. 261—263); Meteș, *Zugravi*, (indice); Obedeanu C. V., *Danciu Pîrliianu <și M-REA POLOVRAGI>*, (AO, 1928, p. 118—120); Ghika-Budești, *M-rea P.-Gorj*, (BCMI, XXV, (1932), p. 52, pl. CXXXVII—CXXXIII); Atanasescu I. L., *Schitul Polovragi*, («I. Maioreșcu», Craiova, II, nr. 3—4); Drăghiceanu V., *M-rea P.*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 63—64); Donat, p. 65—66; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 137, (Bis. m-rii P.); Brătulescu V., *M-rea Polovragi*, (BCMI, XXXIII, f. 106, p. 5—33) și Buc., 1940, 32 p. + 6 pl.; AMO, 1941, p. 861—864; Popescu-Cilieni I., *M-rea Polovragi*, (Renașterea, XXIII, (1944), nr. 4—5); SCIA, 1954, nr. 1—2, p. 218; *Arta feudală*, p. 217.

182 Popinzălești (Vîrtopul, Sf. Nicolae și Sf. Grigore), r. Balș.

AR, 1900, p. 38; BCMI 1934, p. 115; Donat, p. 82; Popescu-Cilieni, *O catalogație a ep. Rîmnicului*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 136—137).

Potoc, vezi **Butoiul**.

183 **Preajba**, r. Craiova.

Donat, p. 93–94.

184 **Predeal**, r. Stalin.

Bilciurescu, p. 201; Pavlov, *Călăuza*, p. 25–26; Tacu I. I., *Predealul*, Buc., 1927.

185 **Radu Vodă** (Sfânta Troiță), București, str. Radu Vodă.

Musceleanu Gr., *M-reă Radu Vodă*, (CA, 1862, p. 111–118 și 1875, p. 71–74); *Monumente*, p. 147–149; Bilciurescu, p. 137–139; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 126; Ionescu-Gion, p. 231–252; Dumitrescu M., preot, *M-reă R. V.*, (Conso-latorul, II, (1899), nr. 5 și 7); Dumitrescu, II, p. 68–72; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 245–254 și f. II, p. 357; Ghika-Budești, *Bis. R. V. din Buc.*, (BCMI, XXV, (1932), p. 11–12, 36, 65, pl. CCIII–CCV și 1936, pl. DLXXXI–II și DCXLII); Greceanu, p. 166–168; Săndulescu-Verna C., *Bis. Radu Vodă din București*, Buc., 1930, 26 p. + 3 pl., (din RL, 1930); Filitti, *Ctitori*, p. 21–23; Elefterescu Em., *Bis. R. V.*, (Gl. mon., X, (1932), nr. 314); Florescu, p. 80; Popescu-Lumină, p. 277–280; Nicolaescu St., *Documente cu privire la istoricul m-rii R. V. din Buc.*, (în «București», 1936, nr. 1–2, p. 129–132 și 1937, nr. 1–2, p. 183–209); Idem, *Istoricul m-rii Sf. Treime (Radu Vodă) din București*, (în «București», 1937, nr. 1–2, p. 115–128 și p. 210–216) <CU LISTA EGUMENILOR>; Idem, *Istoricul m-rii Sf. Treime (Radu Vodă) din Buc.*, Buc., 1939, 50 p.; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 282–292; Nicolaescu St., *Istoricul m-rii Sf. Treime (R. V.)*, (Gaz. mun., 1939, nr. 386 și 387); Virtosu Emil, *Condici de documente cu miniaturi ale m-rilor Radu Vodă și Cotroceni*, (ATG, sept.-dec. 1939, p. 47–56); *București. Săptămări 1953*, p. 132–173; *Arta feudală*, p. 201; Ionescu Gr., *București*, p. 35–38.

186 **Rătești**, (Sf. Treime) com. Gura Aninoasei, satul Rătești, r. Buzău.

Bilciurescu, p. 70; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 69; Savela Aurel, *M-reă Rătești, Valea Buzăului*, (Viitorul, 19 aprilie 1925, p. 3–4); АЕВ, 1928, p. 21; Beșchea G. I., preot, *M-reă Rătești-Buzău*, (Îngerul, X, (1938), p. 785–807, 925–948, XI, (1939), p. 331–359) și teză de licență, Buc.; Idem, *De la m-reă Rătești*, (Îngerul, XI, (1939), p. 85–100); Idem, *Material documentar cu privire la m-reă Rătești-Buzău*, (Îngerul, XI, (1939), p. 636–660); Popescu I. Mihai, *M-reă Rătești*, teză de licență, Buc., 1948.

187 **Recica** (Sf. Apostoli) Romanați.

Popescu-Cilieni, *Starea schitului Recica ot sud Romanați*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 137–138); RIAF, XI (1910), p. 391; AO, 1930, p. 54; BCMI, 1934, p. 110; Donat, p. 66–67.

188 **Rîncăciiov** (Rîncăciog, Intrarea în biserică), com. Rîncăciiov, r. Topoloveni.

Popescu I. C., *M-reă Rîncăciiov*, (BOR, LV, (1937), p. 311–328) și Buc., 1937, 20 p. (teză de licență, 1937).

Roaba vezi **Zdralea**.

189 **Roata** (Adormirea)-Vlașca

Lui I. Bianu. *Amintire*, Buc., 1916, p. 42–43.

190 **Robaia**, (Sf. Gheorghe) com. Mușetești, satul Robaia, r. C. de Argeș.

Bilciurescu, p. 48–49; АЕА, 1929, p. 36–37; Neda I. M., *Știri mărunte din trecutul bis. Flămînda (Buc.) și a schiturilor Robaia și Văleni (Argeș)*, (RIR, 1938, p. 245–251); Frunzescu Al., *Bis. m-rii R.*, (BCMI, XXXV, (1942), p. 190–191); BCMI, 1936, pl. DLXXXIII.

- 191 **Rogozu**, com. Slobozia, r. Cislău.
Bilciurescu, p. 211; Moșescu O., Rm. Sărat, p. 77; Potlogea I., *Despre schitul Rogozu*, (Îngerul, XII, (1940), p. 353–358).
- 192 **Rojiște**, r. Gura Jiului.
Donat, p. 67.
- 193 **Sadova** (Sf. Nicolae), com. Sadova, r. G. Jiului.
Musceleanu Gr., *M-reu Sadova 1633*, (CA, 1875, p. 89–90); Bilciurescu, p. 88; Ghenadie, *Vizite*, p. 195–198; AR, 1900, p. 39; Popescu Gh., *Monografia dom. Sadova-Dolj*, Buc., 1906, 53 p.; Drăghiceanu V., *M-reu Sadova-Dolj*, (BCMI, VI, (1913), p. 134); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 160–161; Drăghiceanu V., *M-reu Sadova*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 101–103); Donat, p. 67–68; <Nicolăescu-Plopșor C. S.>, *Din documentele m-rii Sadova-Dolj*, (Oltenia, 1943, p. 137–139); Moisesescu G. I., diacon, *Popa Șapcă, egumen la m-reu Sadova*, (MO, 1954, nr. 1–3, p. 39–43; Șerbănescu Nic., preot, *Două știri din vremea Regulamentului Organic privitoare la m-reu Sadova*, (MO, 1955, nr. 7–9, p. 475–482); Idem, *Documente din veacul trecut privitoare la m-reu Sadova*, (MO, 1955, nr. 10–12, p. 644–649); *Arta feudală*, p. 201.

Samureășești, vezi **Ciorogirla**.

- 194 **Sărăcinești**, (Adormirea) com. Păușești-Măglași, satul Sărăcinești, r. R. Vilcea.
AR, 1900, p. 40 și 1921–5, p. 641; Răuțu, p. 98–99, 118; Traianescu I., *Schitul Sărăcinești (Vilcea)*, (BCMI, VII, (1914), p. 1–12); Idem, *Schitul S.*, (ACMI, 1914–1915, p. 67–69); AO, 1923, p. 390–391; Lungulescu D., preot, *Schitul S.*, (AO, 1925, p. 132–137); Meteș, *Zugravi*, (indice); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 203–205; Drăghiceanu V., *Schitul Sărăcinești*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 67); Ghika-Budești (BCMI 1936, p. 70–71, pl. CCXXXVII–IX); Donat, p. 69–70; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 177; Popescu, *Vilcea*, p. 28; AMO, 1941, p. 827–829; Popescu-Cilieni, *O cutaografie a ep. Rîmnicului*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 144–145); BCMI, 1933, p. 135.
- 195 **Sărindar**, (Adormirea) București (dărimată).
Musceleanu Gr., *Sărindaru din Buc.*, (CA, 1862, p. 109–110 și 1875, p. 35); *Monumente*, p. 154–157; Bilciurescu, p. 141–143; Ionescu-Gion, p. 210–212; P., *Bis. Sărindar*, (Albina, 1899–1900, p. 103–104); Dumitrescu, IV, p. 106–110; *Monumentele*, III, pl. 5; BCMI, 1911, p. 48 și 1933, p. 6–7; Ionescu Dim., *O aanie a lui C-tin Vodă Brîncoveanu pt. Sărindar*, (RI, 1932, p. 263–265); Caselli D., *O m-re la marginea Bucureștilor în veacul al XVII-lea: Sărindarul*, (Gaz. mun., 1935, nr. 166); Florescu, p. 28–30; Florescu D.G., *Bis. buc. care nu mai sînt* (Gaz., mun., 1938, nr. 329); Nicolaescu St., *Sf. m-re Sărindar din Buc.*, (Gaz. mun., 1940, nr. 424 și 426); *Arta feudală*, p. 202, 237.
- 196 **Săseni**, com. Gura Nișcovului, r. Buzău.
Bilciurescu, p. 72.
- 197 **Scăunele** (Sf. Antonie cel Mare), com. Tismana, r. Baia de Aramă.
Donat, p. 71; Ștefulescu, *Tismana*, p. 162–163.
- 198 **Scăueni**, (Bunavestire) com. Berislăvești, satul Scăueni, r. R. Vilcea.
Ionescu D., p. 27–34; Meteș, *Zugravi*, (indice); Ghika-Budești, *Bis. fostului schit din Scăueni-Argeș*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 72–73, pl. CCXLVIII–CCLV); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 225, Bobulescu, *Lăutari*, p. 12.

- 199 **Șchitul Darvari**, București.
Stahl, p. 123–126.
- 200 **Șchitul Icoanei**, București.
Dumitrescu, IV, p. 64; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 285; *Biserici cu averi proprii*, II, p. 65–82.
- 201 **Șchitu Măgureanu** (Vovidenia, Sf. Visarion?), București.
Musceanu Gr., *Bis. Șchitu M.*, (CA, 1866, p. 72–73); Pappasoglu, p. 117; Ionescu-Gion, p. 215; Dumitrescu M., preot, *Bis. S. M.*, (Consolatorul, II, (1899), nr. 9, p. 332–335); P., *Bis. S. M.*, (Albina, 1904–1905, p. 723–724); Dumitrescu, II, p. 103–107; Iorga, *Inscripții*, I, p. 297–298; Caselli D., *Mahalaia și bis. Vovidenia Maicii Domnului*, (Gaz. mun., 1935, nr. 199); Popescu-Lumină, p. 308; Florescu, p. 24.
- 202 **Șchitul Maicilor** (Hagi Dima, Bunavestire) București.
Dumitrescu, II, p. 137–138; Ionescu-Gion, p. 195–196; Florescu, p. 35; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 216–217; Nicolaescu St., *Șchitul Maicilor din Buc.*, metohul m-rii Țigănești, (Gaz. mun., IX, (1940), nr. 433 și 437); Stahl, p. 127–130.
- Șchitul din Peșteră**, vezi **Bistrița**.
- 203 **Șchitul de sub Piatră**, com. Costești, satul Pietreni, r. R. Vilcea.
Donat, p. 70.
- Șchitul Sf. Apostoli, Sf. Ioan, Sf. Ștefan**, vezi **Hurezi**.
- Seaca**, vezi **Mușetești**.
- 204 **Sf. Apostoli** (M-rea Tîrnovului, Arhimandritul), București.
Musceanu Gr., *M-rea Sf. Apostoli*, (CA, 1862, p. 93–94 și 1875, p. 90–91); Bilciurescu, p. 252–253; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 125; Ionescu-Gion, p. 174; Dumitrescu, I, p. 140–141; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 266–267; Greceanu, p. 153; Ghica-Budești (BCMI, 1936, p. 75–76, pl. CCLXXV–CCLXXIX); Caselli D., *Mahalaia și bis. Sf. A.*, (Gaz. mun., V, (1936), nr. 246); Elefterescu Em., *Bis. Sf. A.*, (Gl. mon., XI, (1933), nr. 354); Popescu-Lumină, p. 306–307; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 224–228; *Arta feudală*, p. 217; Ionescu Gr., *București*, p. 62–63.
- 205 **Sf. Ecaterina**, (M-rea lui Pană vistierul) București, str. Sf. Ecaterina.
Musceanu Gr., *Sf. Ecaterina*, (CA, 1862, p. 102–103); Ionescu-Gion, p. 186–187; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 279; Dumitrescu, IV, p. 92–93; Popescu N., diacon, *Inscripția bis. Sf. E.-Buc.*, (Amvonul, XVIII, p. 271); Bobulescu C., *Cronica bis. sf. Ecaterina din Buc.*, 1577 – 1 oct. 1924, Buc., 1927, 88 p.; Florescu, p. 34, 81–82; Popescu-Lumină, p. 309; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 279–280.
- 206 **Sf. Gheorghe Nou**, București.
Musceanu Gr., *M-rea Sf. Gheorghe Nou*, (CA, 1862, p. 105–107); *Monumente*, p. 157–159; Bilciurescu, p. 144–145; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 122; Ionescu-Gion, p. 190–193; Dumitrescu, I, p. 110–112; Iorga, *Inscripții*, I, p. 304–306; Grig. T., *Bis. Sf. G. Nou*, (Albina, 1913–1914, p. 1810–1812); Drăghiceanu, C. *Brîncoveanu*, p. 65–72; BCMI, 1926, p. 88; Greceanu, p. 147–150; Elefterescu Em., *Bis. Sf. G. N.*, (Gl. mon., XII, (1934), nr. 403); Popescu-Lumină, p. 244–300; Florescu, p. 101–103; Ghica-Budești, *Bis.*

Sf. G. N.-Buc., (BCMI, XXIX, (1936), p. 85—86); pl. CCCXXXIII—VIII și DCXXIX); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 423; Idem, *Ghidul*, p. 182—185; Drăghiceanu V., *Mormîntul lui C. Brîncoveanu Basarab Voevod*, (BCMI, VII, (1914), p. 111—126) și extras, Buc., 1915; Virtosu E., *Mormîntul lui C. Brîncoveanu*, (RI, XII, (1926), p. 207—210); Berechet Șt., *O precizare mai mult în legătură cu mormîntul lui C. Brîncoveanu*, (BOR, LXIV, p. 325—332); Bobulescu, *Zugravi*, p. 20; Voinescu T., *Pîrvul Mutul*, (SCIA, 1955, nr. 3—4, p. 139); *Artă feudală*, p. 217; Ionescu Gr., *București*, p. 89.

207 Sf. Ioan (fostă pe locul Casei de Depuneri), București.

Musceleanu Gr., *M-rea Sf. Ioan de 159 ani*, (CA, 1862, p. 100—101); Ionescu-Gion, p. 196—198, *M-rea Sf. Ion cel Mare*; Dumitrescu, IV, p. 120; Drăghiceanu V., *C. Brîncoveanu*, p. 83—84; Idem, *O ctitorie brîncovenească dispărută: bis. sf. Ioan Grecesc din Buc.*, (*Inchinare lui N. Iorga*, Cluj, 1931, p. 138—142) și extras, Cluj, 1931; Florescu, p. 30—31; Popescu-Lumină, p. 309—310; Caselli D., *Mahalaia Trîmbițașilor <și DESPRE BIS. SF. IOAN GRECESC>*, (*Gaz. mun.*, 1935, nr. 191); Florescu D.C. *Bis. buc. care nu mai sînt* (*Gaz. mun.* 1938, nr. 329)

208 Sf. Ioan, orașul R. Sărat.

Ghika-Budești, *M-rea Sf. Ion din R. Sărat*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 76—77); Mangu Lambriu, *Istoria m-rii Sf. Ioan*, teză de licență, Buc., 1940; *Artă feudală*, p. 209, 234.

209 Sf. Pantelimon, satul Pantelimon, lângă București.

Musceleanu Gr., *M-rea Sf. Pantelimon*, (CA, 1862, p. 35—38); Dumitrescu, I, p. 15—24; Găleşescu, p. 165—310, 629—654 și 918; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 70—73; Idem, *Extrase dintr-o condică a m-rii Sf. Pantelimon*, (sr. și doc., V, p. 473—507); Brătulescu, *Ilfov*, p. 13—16; Popescu-Lumină, p. 317; BCMI, 1936, pl. DXLIX—DL; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 386—387.; Năsturel P, *Sc. Calimachi et le monastère de S. Pantelimon*, Buc., 1947.

210 Sf. Sava, București (fostă pe locul statuilor lui Mihai Viteazul și E. Rădulescu, în fața Universității).

Musceleanu Gr., *M-rea Sf. Sava*, (CA, 1862, p. 118—119); Bilciurescu, *Ghidul*, p. 110—111; Ionescu-Gion, p. 212—215; Dumitrescu, IV, p. 111—116; Sacerdoțeanu A., *Inscripția bis. Sf. Sava*, (RI, 1932, p. 274); Florescu, p. 53—54; Popescu-Lumină, p. 313; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 90—92. Florescu D. G., *Bis. buc. care nu mai sînt* (*Gaz. mun.*, 1938, nr. 329).

211 Sf. Spiridon Nou, București, calea Șerban Vodă, nr. 29.

Hrisovul monastirii Sf. Spiridon Nou dat de Barbu Știrbey domnul Țării Românești, Buc., 1852; Musceleanu Gr., *Sf. Spiridon Nou*, (CA, 1862, p. 61—63); *Testamentul fundațiunii bis. Sf. Spiridon-Nou din Buc.*, 1768, Buc., 1878; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 124; Ionescu-Gion, p. 218—219; Dumitrescu M., preot, *Bis. Sf. Spiridon Nou*, (Consolatorul, II, (1899), p. 234—236); Dumitrescu, II, p. 96—100; Girboviceanu, *Șapte biserici*, p. 7—38; *Biserica Sf. Spiridon-Nou din București, cu actele de fundație și de proprietate*, Buc., 1904, 36 p.; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 262—264; Greceanu, p. 180; Caselli D., *Mahalaia și bis. Sf. Spiridon-Nou*, (*Gaz. mun.*, 1934, nr. 147); Florescu, p. 81; Popescu-Lumină, p. 307; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 280—282; Potra G., *Din Bucureștii de altădată, Tîrgul Moșilor, bis. Sf. Spiridon Nou*, Buc., 1941, 44 p., (*din Gaz. mun.*, 1941); Ionașcu I., *Scurt istoric asupra trecutului bis. sf. Spiridon Nou din Buc.*, (*date culese de...*), Buc., 1942, 6 p.

212 **Sinaia**, (Adormirea) r. Sinaia.

Musceleanu Gr., *M-reă Sinaia, Prahova*, (CA, 1875, p. 85); Enăceanu Ghenadie, arhim., *Sinaia, istoria santei mînăstiri*, Buc., 1881, XV + 181 p.; Bilciurescu, p. 199; Nifon, arhimandritul, *Mînăstirea Sinaia (1695–1895)*, Buc., 1895, 64 p.; Găleşescu A. G., *Sinaia, 1695–1895*, Buc., 1895, 134 p. + 2 pl.; Stănescu D., *Schiță istorică a mînăstirii Sinaia de la 1695–1895*, Buc., 1895, 8 p.; Găleşescu, p. 919–944; Dumitrescu M., preot, *M-reă S.*, (Consolatorul, III, (1900), nr. 8, p. 124–127); Dumitrescu, II, p. 39–45; Găleşescu A. G., *Sinaia*, Buc., 1903, 152 p. + 3 h.; Idem, *Sinaia et ses environs*, Buc., 1903, 167 p. + 3 h., (trad.); Idem, *Spătarul M. Cantacuzino (1650–1716), întemeietorul m-rii și spitalului Colțea și al m-rii Sinaia în anul 1695*, Buc., 1906; LAR, 1905, p. 714–717; CL, 1908, p. 194–203; LAR, 1909, p. 127–135; Iorga N., *Inscripții de la m-reă S.*, (ST. ȘI DOC., XVI, p. 353–355); RI, 1924, p. 63; Pavlov, *Călăuza*, p. 5–24, *Planșe din m-reă Sinaia*, (Arhitectura, IV, (1925), p. 69–70; Stănoiu Damian, *M-reă S.*, (NRB, VIII, nr. 4–5, iul.-aug. 1926, p. 60–65); Popescu Mihai, *M-reă S.*, (RSTR, XLVIII, (1930), p. 24–25); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 180; Ghika-Budești, *M-reă S.*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 49–50, 106–107, pl. DLII–DLIX); Georgescu Serafim, arhim., *Sf. mînăstire Sinaia*, Ploiești, 1936, 108 p. + 13 pl.; Bobulescu, *Zugrăvi*, p. 14–15; Moisesescu Gh., diacon, *M-reă S.*, (BOR, LXXII, (1954), nr. 2–3, p. 313–322); Voinescu T., *Pîrvul Mutul*, (SCIA, 1955, nr. 3–4, p. 138); *Arta feudală*, p. 209, 234.

213 **Slătioarele** (Sf. Nicolae), r. R. Vilcea.

AR, 1900, p. 40; Răuțu, p. 92–93, 118; Iorga N., *Bis. doamnei Ecaterina* (BCMI, 1931, p. 38–39); Ghika-Budești, *Schitul Zlătioarele-Vilcea*, (BCMI, XXV, (1932), p. 27 și 40–41, pl. I–VII); Drăghiceanu V., *Schitul Slătioarele*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 52; Donat, p. 72; Filitti, *Ctitori*, p. 44–45 (și în sov, 1920, p. 155) BCMI, 1933, p. 137.

214 **Slobozia lui Ianahe** (Sf. Mihail și Gavriil, Vaideei), r. Slobozia

Iorga N., *«Un proces al m-rii Slobozia lui Ianahe»*, (ST. ȘI DOC., V, p. 363–364); Petrescu I. D., *Insemnări de la bis. Slobozia-Ialomița*, (BOR, XL, (1922) nr. 2); Iorga, *Inscripții*, RI 1929, p. 271–2); Sacerdoțeanu A., *Inscripția de la bis., Slobozia*, (RI, 1932, p. 274–275).

215 **Snagov** (Sneagov, Intrarea în Biserică), com. Turbați, satul Fundu, r. Snagov.

Musceleanu Gr., *M-reă Snagovul, 1457*, (CA, 1875, p. 41–43); *Monumente*, p. 145–147; Odobescu Al., *Cîteva ore la Snagov*, (OPERE, III, Ed. Minerva, p. 11–71); Bilciurescu, p. 158–60; Mandrea G., *M-reă Snagov*, Buc., 1900, 11 p. + 4 pl.; Dumitrescu, II, p. 49–52; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 156–162; Iorga-Balș, p. 39, 41; Iorga N., *Cîteva indicații asupra m-rii Snagovul*, Vălenii de Munte, 1926, 19 p. + 2 pl.; Ghika-Budești (BCMI, 1927, p. 135, 137, pl. XL–LII); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 26–28; Meteș, *Zugrăvi* (indice); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 21, 75–84 și pl. 18–19; Drăghiceanu V., *M-reă S.*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 42); Mihăileanu E., *Snagovul*, (B.G., II, (1931), p. 318–329) și Buc., 1932, 47 p.; Drăghiceanu V., *Inscripțiile de la S.*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 91); Nicolaescu St., *Vechimea m-rii S.*, (în «București», 1935, p. 108–112); Rosetti D., *Săpăturile arheologice de la Snagov*, I, Buc., 1935, 52 p.; «București», 1936, nr. 1–2, p. 118–128; Brătulescu, *Ilfov*, p. 20–25; Popescu-Lumină, p. 318–319; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 94–100; Idem, *Ghidul*, p. 358–369; Ștefănescu N., *M-reă Snagov*, teză de licență, Buc., 1940. Șerbănescu N., *Istoria m-rii Snagov*, Buc., 1944, 221 p. + 11 pl.;

Ștefănescu I. D., *Le monastère de Snagov*, Buc., 1945, (din RIR, 1945); Brătulescu V., *M-reă Snagov*, (BOR, LXXII, (1954), nr. 2–3, p. 258–282); *Arta feudală*, p. 44, 50, 61, 79, 88, 89, 97, 99, 101, 106.

216 Sopot (Sf. Nicolae) Slatina.

Poboran G., *Istoria orașului Slatina*. ... ed. a II-a, Slatina, 1908, 507 p.; Neda M. Ion, *Schitul Sopot-Slatina, metohul episcopiei de Argeș*, (RIR, 1946, p. 297–298).

217 Sporăști, com. Pestișani, r. Tg. Jiu.

Donat, p. 72; Ștefulescu, *Tismana*, p. 161–162.

218 Stănești (Adormirea), r. Drăgășani.

Odobescu Al., *Stănesci*, (CT, 1873, p. 206–208); Musceleanu Gr., *Mormîntul lui Stroe Buzescu*, (CA, 1875, p. 85–86); Ghenadie, *Vizite*, p. 231; Ștefulescu Al., *Gorjul*, p. 291, (*Inscripție de la schitul S.*); Idem, *Istoria Tg. Jiului*, p. 60, 74–75; AR, 1900, p. 39–40; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 168–172; Răuțu, p. 109–110, 119–120; Drăghiceanu V., *M-reă S.-Vîlcea*, (BCMI, IV, (1911), p. 120–121); Traianescu I., *Schitul S.-Vîlcea*, (BCMI, IV, (1911), p. 13–23); Năsturel P. V., *Bis. din S.-Vîlcea, <fosta mănăstire>*, (RIAF, XIV, (1913), p. 33–46); Meteș, *Zugravi*, (indice); Ghika-Budești, *Bis. din S.-Vîlcea*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 23–24, pl. XXXIV–XL); Drăghiceanu V., *Bis. din S.*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 118–120); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 87–107 și pl. 33–48 și C.; Idem, *Les portraits des donateurs de l'église de Stănești en Valachie*, Paris, 1931, 20 p. + 2 pl., (extras); AO, 1936, p. 328–9; Popescu, *Vîlcea*, p. 18; Donat, p. 73–74; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 105; Popescu D-tru, *Bis. Stănești-Vîlcii*, teză de licență, Buc., 1943; ST, 1952, p. 612; *Arta feudală*, p. 77, 94, 96, 107; Tocilescu Gr., *Inscripțiunea de pe patrafirul de la Stănesci*, (CT, 1876, p. 348–354).

219 Stănișoara (Sf. Gheorghe), pe malul drept al Oltului, în dreptul Coziei, Argeș.
Bilciurescu, p. 50–51; AEA, 1929, p. 38–39; Brătulescu V., *M-reă S.*, (BCMI, XXVI, (1932), p. 42–43); Stănoiu Damian, *Prin monastiri. I Turnu. II Stănișoara*, (BOR, 1923, nr. 11, p. 751–756 și nr. 13, p. 965–967); BCMI, 1933, p. 72; Brătulescu, *Călimănești*, p. 29–31; Urișescu Gr., arhim., *M-reă Stănișoara*, Buc., 1943, 127 p.

220 Stavropoleos-București.

Musceleanu Gr., *M-reă Stavropoleos*, (CA, 1862, p. 95–96); Bilciurescu, p. 241–242; Ciocîrlan S., *Bis. Stavropoleos*, (An. arh., I, (1890), p. 126–131); Bilciurescu, *Ghidul*, p. 125; Ionescu-Gion, p. 219–221; Popescu Sp., *Asupra bis. Stavropoleos*, (LAR, 1904, p. 133–146); Năsturel P. V., *Bis. S. din Buc. după documente din Arhivele statului, cu planuri și vederi fotografice*, Buc., 1906, 85 p. + VII pl.; Dumitrescu, III, p. 69–75; Iorga, *Inscripții*, f. II, p. 356; *Bis. Stavropoleos*, (BCMI, I, (1908), p. 170–171); Monumentele, III, pl. 9–10; Nedioglu G., *Bis. Stavropoleos*, (BCMI, XVII, (1924), p. 147–168 și XX, (1927), p. 1–33); Greceanu, p. 97–99; Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 205–207; Filitti, *Ctitori*, p. 25–26; Florescu, p. 104; Popescu-Lumină, p. 288; Caselli D., *Bis. S.*, (Gaz. mun., 1935, nr. 182); Idem, *Părintele Kir Ioanichie este ziditorul bis. S.*, (Gaz. mun., 1935, nr. 183); Idem, *Bis. S. pe vremea arhiereului Ioanichie*, (Gaz. mun., 1935, nr. 184); Idem, *Bis. S. în veacul XIX*, (Gaz. mun., 1935, nr. 185); Ghika-Budești, *Bis. S.*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 73–75, pl. CCLVI–CCLXXII); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 212–218; Idem, *Ghidul*, p. 13–18; Iliescu-Palanca D., preot, *Istoria bisericii Stavropoleos din București*, ed. I, Buc., 1940,

33 p.; *Arta feudală*, p. 217, 221, 226, 234, 240, 245; Ionescu Gr., *București*, p. 106, 111.

221 Stelea (m-reă lui Stelea spătarul, Adormirea) București (dărîmată).

Ionescu-Gion, p. 221—223; Dumitrescu, IV, p. 124—125; Florescu, p. 76—77; Idem (*Gaz. mun.*, 1936, nr. 329); Cioran G., *M-reă Stelea din București*, (*RIR*, 1946, p. 157—172).

222 Stelea (Învierea Domnului), orașul Tîrgoviște.

Petrescu I. D., *Tîrgoviște, Schițe istorice și topografice*, Tîrgoviște, 1888, 85 p.; Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 16—17; Iorga, *Inscripții*, I, p. 112; Năsturel P. V., *Inscripții de la bis. Stelea*, (Albina, 1905—1906, p. 696—698); Gabrielescu N., *Bis. Stelea din Tîrgoviște*, (BCMI, I, (1908), p. 79—86); *Bis. Curtea domnească și Stelea din Tîrgoviște*, (BCMI, I, (1908), p. 39—41 și 174); Dumitrescu Al. T., *Curtea domnească, biserici și mînăstiri <din Tîrgoviște>*, (RIAF, vol. XI, (1910), p. I, p. 376—380); Iorga N., *Inscripții de la bis. Stelea*, (st. și doc., XV, p. 371—372); Iorga-Balș, p. 188; Meteș, *Zugravi*, (indice); Ionescu M. B., *Tîrgoviștea. Schițe istorice și topografice*, Oradea, 1929, 46 p. + 4 pl.; Iorga N., *Cea dintîi biserică a Stelei*, (BCMI, XXII, (1929), p. 112); Ghika-Budești (BCMI, 1930, pl. CXXXVII—VIII și 1932, p. 76—79 și pl. CCLXXXV—CCXCIII); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 168—169; Panaitescu P. P., *Bis. Stelea din Tîrgoviște*, (*RIR*, V—VI, (1935—1936), p. 388—393) și Buc., 1937, 8 p.; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 165—168; *Arta feudală*, p. 203, 204, 206, 234.

223 Strehaia, (Sf. Treime), com. Strehaia, r. Strehaia.

Bilciurescu, p. 165—166; Ghenadie, *Vizite*, p. 118—121; AR, 1900, p. 39; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 210—211; Lapedatu Al., *Episcopia Strehaii și tradiția scaunului bănesc de acolo*, Buc., 1909; Năsturel P. V., *M-reă S.*, (RIAF, XIV, (1913), p. 96—101); Georgescu I. B., *M-reă S.*, (AO, VI, (1927), p. 22 și urm. și în *Năzuința*, II, (1924), nr. 6—7, p. 1—13); BCMI, 1926, p. 105—106; Vasilescu Al., *Descrierea*, (AO, 1928, p. 268—272); Meteș, *Zugravi*, (indice); Bodin D., *M-reă domnească de la Strehaia (după Paul de Alep)*, (Secolul, I, (1931), nr. 13); Cernăianu P., *M-reă și episcopia Strehaii*, teză de licență, Buc., 1931; Ghika-Budești, *Bis. și fosta m-re S.*, (BCMI, XXV, (1932), p. 44—45, pl. LVII—LXV); Popescu Mihai, *M-reă S.*, (RSTR, LII, (1933), nr. 2, p. 61—62); Drăghiceanu V., *M-reă S.*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 107—109); Pocitan Veniamin, *Episcopia Strehaii*, (BOR, XLVIII, (1930), p. 644—660); Donat, p. 75; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 146; Nicolăescu-Plopșor C. S., *Documentele de închinare a m-rii Strehaia la Orfanotropion*, (Oltenia, 1940, nr. 1, p. 66—68); Șerbănescu Nic., preot, *Despre episcopia Strehaii*, (MO, 1954, nr. 9—10, p. 488—510); *Arta feudală*, p. 79, 201, 203.

224 Strehareț, (Adormirea) orașul Slatina, r. Slatina.

Poboran Gh., *Istoria orașului Slatina...*, ed. a II-a, Slatina, 1908, 507 p.; Năsturel P. V., *Schitul Strehareț-Olt*, (RIAF, XIV, (1913), p. 107); Filitti, *Ctitori*, p. 40—41, (*Schitul Strihareț-Romanați*).

225 Strejești, r. Drăgășani.

Năsturel P. V., *M-reă Strejești*, (RIAF, XII, p. 320—327).

226 Strîmba (Strîmbele, Coborîrea Sf. Duh), com. Gîrbova, satul Strîmba-Jiu, r. Filiași

AR, 1900, p. 39 și 1921—1925, p. 591; Ștefulescu Al., *Gorjul*, p. 215—228; Idem, *Strîmba*, Tg. Jiu, 1906, 176 p. + 7 pl. + 1 h.; Meteș, *Zugravi*, (indice); Drăghiceanu V., *M-reă Strîmba-Gorj*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 109—110); Donat,

p. 74; AMO, 1941, p. 875–876; Popescu-Cilieni, *O catagrafie a ep. Rîmnicului*, (RIB, 1943, nr. 1, p. 131–134).

Strîmbul, vezi **Găiseni**.

227 Strugalea

Arta feudală, p. 44, 50.

228 Surpatele, (Sf. Treime) com. Frîncești-Mănăstireni, satul Surpatele, r. Băbeni-Bistrița. Bilciurescu, p. 231; AR, 1900, p. 40; Bălășel T., preot, *M-reă Surpatele*, (C. AD., IV, (1905–1906), p. 61); Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 182–183; Răuțu, p. 104–105; Traianescu I., *M-reă Surpatele din Vîlcea*, (BCMI, IV, (1911), p. 95–101); Drăghiceanu, C. Brîncoveanu, p. 93–98; CI, 1916, p. 708–709; Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 55–56; Meteș, *Zugravi* (indice); Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 131–134 și pl. 63–65; Drăghiceanu V., *M-reă Surpatele*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 122–125); Jitaru Varachil, ierod., *M-reă S.* (Gl. mon., 1935, nr. 469); Ghika-Budești, BCMI, 1936, p. 70, pl. CCX–CCXX); Buzescu, II, p. 78–79; Donat, p. 76; Rașcu, p. 5–6; AMO, 1941, p. 829–831; Popescu, *Vîlcea*, p. 81–82; Popescu-Cilieni I., *Documente privitoare la m-reă Surpatele-Vîlcea*, (RIB, I, (1943), nr. 2, p. 94–119); Ion Radu Mircea, *Un neam de ctitori olteni. Boerii Drăgoești*, (RIB, 1943, nr. 3, p. 59–79); Dănescu Gh., *Schitul Surpatelor din jud. Vîlcea*, teză de licență, Buc., 1933; Petronian Nic., *M-reă Surpatele*, teză de licență, Buc., 1940; Voinescu T., *Elemente realiste*, (SCIA, 1954, nr. 1–2, p. 63); *Arta feudală*, p. 101.

229 Suzana, (Sf. Nicolae) pe valea Teleajenului, Prahova.

Bilciurescu, p. 192–193; *Istoricul m-rii Susana* de Ar. N., Ploiești, 1901, 36 p.; Pavlov, *Călăuza*, p. 42–47; Iorga N., *Inscripții de la m-reă Susana*, (ST. ȘI DOC., XV, p. 246–247); Meteș, *Zugravi*, (indice).

230 Șegarcea, (Adormirea) com. Șegarcea, r. Șegarcea.

AR, 1900, p. 41; BCMI, 1914, p. 195; Drăghiceanu V., *M-reă Șegarcea*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 100); Ionescu D. G., *Relațiile țărilor române cu Patriarhia din Alexandria*, Buc., 1935; Donat, p. 70–71.

231 Șerbănești (Morunglav, Sf.Ev. Matei) com. Ștefănești, satul Șerbănești, r. Drăgășani. Ghenadie, *Vizite*, p. 233–234; Găleşescu, p. 219 și 959; AR, 1900, p. 40; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 165–166; Răuțu, p. 73–74; Năsturel P. V., *M-reă Șerbănești-Vîlcea*, (RIAE, XIV, (1913), p. 55–68); Bulat T. G., *Inscripții de la schitul Ș.-Vîlcea*, (AO, 1925, p. 191–192); Meteș, *Zugravi*, (indice); Ștefănescu I. D., *Peintures murales*, p. 71; Drăghiceanu V., *M-reă Șerbănești*, (BCMI, XXIV (1931) p. 121–122); BCMI, 1936, pl. DXV; Donat, p. 76; Ionașcu I., *Documentele moșiilor schitului Șerbănești-Morunglavu din Vîlcea*, (AO, XII, (1938), p. 289–310); Nicolăescu-Plopșor C., *Documente privitoare la schitul Șerbănești-Vîlcea*, (Oltenia, 1940, nr. 1, p. 22–26); Popescu, *Vîlcea*, p. 13; SCIA, 1954, nr. 1–2, p. 218.

232 Teiușul (?)-Gorj.

Donat, p. 92; Ștefulescu, *Tismana*, p. 162–163.

233 Tesluiul, r. Caracal.

Donat, p. 92; Popescu-Cilieni I., *Documentele m-rii Tezlui-Dolj*, (AO, XVII, (1938), p. 331–340).

234 **Ținganu** (Întîmpinarea Domnului), r. Brănești.

Iorga, (st. și doc., XV, p. 6); Săvescu C., *Biserica de la Ținganu*, (BCMI, XXII, (1929), p. 106—111); Caselli D., *O ctitorie a Radului Vodă cel Frumos în jurul Bucureștilor. M-rea Ținganul*, (Gaz. mun., 1934, nr. 119); Brătulescu, Ilfov, p. 58; Caselli D., *Două m-ri lângă București: Bolintinul și Ținganul*, (Gaz. mun., 1935, nr. 164); *Arta feudală*, p. 79.

235 **Țirșor** (Sf. Nicolae), com. Țirșoru Vechi, r. Ploiești.

Musceleanu Gr., *M-rea T.*, (CA, 1862, p. 63—70); Găleşescu, p. 219; Iorga N., *Inscripții de la Țirșor*, (st. și doc., XV, p. 4—5); Drăghiceanu V., *Cîteva note asupra bisericii din Țirșor*, (BCMI, XVII, (1924), p. 75); Giurescu C. C., *O biserică a lui Vlad Țepeș la Țirșor*, (BCMI, XVII, (1924), p. 74—75); BCMI, 1930, p. 21, 34, pl. CXVI—VII; Ștefănescu I. D., *La peinture*, p. 84 și pl. 24—25; Ionașcu I., *M-rea Țirșor, un fost metoh al spitalului Pantelimon*, Buc., 1938, 73 p.; din (BOR, 1938, p. 356—420); *Arta feudală*, p. 79.

236 **Țirnăvița**, com. Țirnavă, r. Băilești.

Donat, p. 77; Popescu-Cilienii I., *Schitul Țirnăvița, raionul Băilești*, (MO, 1956, nr. 1—3, p. 127).

237 **Tismana** (Adormirea Născătoarei de Dumnezeu), com. Tismana, r. Baia de Aramă.

Tocilescu, p. 59—76; Bilciurescu, p. 95—98; Ștefulescu Al., *M-rea Tismana*, ed. I, Tg. Jiu, 1896; ed. a II-a, Buc., 1903; ed. a III-a, Buc., 1909, 488 p. + 40 pl., (Recenzia lui I. Bogdan în C. L., XXX/2, (1896), p. 557—560); AR, 1900, p. 32—33; Cegăneanu Sp., *Constatări și ipoteze asupra construcției bis.*, Tismana, (BCMI, V, (1912), p. 128—130); Iorga-Balș, p. 30—34; Iorga N., *Mormîntul lui Vladislav Vodă*, (RI, 1922, p. 125—127); Drăghici P., preot, *M-rea Tismana-Gorj*, (AO, II, (1923), p. 11—16); Bulat T. G., *Inscripții de la Tismana*, (RI, 1924, p. 66—67); BCMI, 1926, p. 104—105 și 1927, p. 129, 132, pl. XXIII; Glogoveanu M., *Contribuțiuni la istoria Tismenei*, (RI, 1927, p. 377—378); Vasilescu Al., *Descrierea*, (AO, 1928, p. 263—268); Drăghiceanu V., *Considerațiuni asupra vechimii bis. m-rii Tismana*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 1—16) și Buc., 1934; Idem, *M-rea Tismana*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 116—117); BCMI, 1934, p. 187—189; Lovin P. C., *protosinghel Ghicherie și Prejbeanu Gr. ic. stavrofor, Sfînta m-re Tismana, Călăuza vizitatorului Tismenei*, Tg. Jiu, 1934, 40 p.; Ghika-Budești, *Ceva despre bis. m-rii Tismana*, (BCMI, XXX, (1937), p. 145—148); Donat, p. 77—79; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 63—65, 369, 423; Idem, *Byzance*, p. 317; Gl. mon., 1928, nr. 140. (*Din trecutul sf. m-ri T*); AO, 1938, p. 195; AMO, 1941, p. 864—868; *Arta feudală*, p. 44, 47—48.

238 **Titireciu** (Sf. Ioan Zlataust) Ocnele Mari, r. R. Vilcea.

Găleşescu, p. 219—220 și 957; AR, 1900, p. 42; Răuțu, p. 91—92; Drăghiceanu V., *Titireciu*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 131—132); Bălășel T., preot, *Schitul Titireciul (Vilcea)*, (AO, XIV, (1935), p. 132—134); Donat, p. 79; Popescu Vilcea, p. 65—66, BCMI, 1914, p. 196; 1933, p. 137; 1936, p. 50, 103—104, pl. DXXIII—DXXXI.

Topolov, vezi **Flămînda**.

239 **Topolnița**, com. Izvorul Birzei, r. T. Severin.

Bilciurescu, p. 166—167; Ghenadie, *Vizite*, p. 132—135; AR, 1900, p. 42; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 208—210 și st. și doc., XV, p. 330—331; Meteș, *Zugravi*, (indice); Drăghiceanu V., *M-rea T.*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 115—116); Ghika-Budești, *Bis. schitului T.*, (BCMI, XXV, (1932), p. 32 și 57—58, pl. CXXXIV—CXL); Donat, p. 79—80; AMO, 1941, p. 876—877; *Arta feudală*, p. 47—48.

- 240 **Trivalea** (Sf. Treime), pe dealul Papucești-Pitești, r. Pitești.
Tocilescu, p. 4—7; Apostolescu I. N., *Schitul Trivalea*, (RIAF, vol. VIII, (1902), p. 110—116); Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 140—141; Năsturel P. V., *Schitul Trivalea-Argeș*, (RIAF, XII, p. II, (1911), p. 285—289); AEA, 1929, p. 39; Iorga N., *Acte ale schitului T.*, (ST. ȘI DOC., XIV, p. 207—208); Stănciulescu Al. I., *Schitul Trivalea*, teză de licență, Buc., 1934; Bobancu T., *Album religios nr. 1*.
- 241 **Trocaia**, satul Grecești, r. Segarcea.
Grecescu C., *Schitul Trocaia-Mehedinți*, (RIR, 1933, p. 268); Donat, p. 80.
- 242 **Troian**, lingă R. Vilcea, r. R. Vilcea.
AR, 1900, p. 41; AO, 1922, p. 244,—245; Donat, p. 80.
- 243 **Turnul** (Aducerea în Biserică) com. Călimănești, satul Jiblea Veche, r. R. Vilcea.
Bilciurescu, p. 53—54; AEA, 1929, p. 37—38; BCMI, 1932, p. 74, pl. CCLXV—VII; Drăghiceanu V., *Schitul Turnu*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 71—72); Stănoiu Damian, *Prin monastiri. I, Turnu. II, Stănișoara*, (BOR, 1923, nr. 11, p. 751—756 și nr. 13, p. 965—967); Brătulescu, *Călimănești*, p. 26—29.
- 244 **Tutana** (Sf. Atanasie) com. Tutana, r. C. de Argeș.
Odobescu Al., *M-reă Tutana*, (CT, 1873, p. 181—182); Tocilescu, p. 80—81; Ghika-Budești, *Bis. Tutana*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 21, 32—33, pl. XCVI—CVIII); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 104, 119; Idem, *Byzance*, p. 323.
- 245 **Țeica** (Sf. Gheorghe și Dumitru) lingă Ocnele Mari, r. R. Vilcea.
Răuțu, p. 93; Donat, p. 81—82; Ghika-Budești, *Bis. Sf. Gheorghe-Țeica (Vilcea)*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 72, pl. CCXL—CCXLVII); Popescu, *Vilcea*, p. 91; BCMI, 1912, p. 134—135; 1931, p. 130; 1933, p. 138; AO, nr. 63—64 p. 394—395.
- 246 **Țigănești**, (Adormirea) com. Ciolpani, r. Snagov.
Monumente, p. 141—145; Eftimiu E., *O notiță istorică asupra m-rii Țigănești*, (Albina, 1905—1906, p. 1164—1165); Bilciurescu, p. 151—152; Stănoiu D., *Intemeierea sf. m-ri Țigănești-Ilfov*, (Gl. mon., 1924, nr. 22); Idem, *M-reă Țigănești*, Buc., 1926, 32 p.; RI, 1926, p. 274; Brătulescu, *Ilfov*, p. 25.
- 247 **Țințăreni**, (Sf. Mihail și Gavril), r. Filiași.
AR, 1900, p. 43; Ciuceanu Șt., *Bis Țințăreni*, (ACMI, 1915, p. 133, 152—154); Drăghiceanu V., *M-reă Țințăreni*, (BCMI, XXVII, (1934), p. 115—116); Donat, p. 81.
- 248 **Ulmeasa**, satul Cîrlomănești, com. Gura Nișcovului, r. Buzău.
Filitti C. I., *Vlădica Luca strămoș al poetului V. Cîrlova*, (CL, LV, (1923) și extras; Filitti, *Ctitori*, p. 8.
- 249 **Văcărești**, București.
Musceleanu Gr., *M-reă Văcărești*, (CA, 1862, p. 119—124); Bilciurescu, p. 242—243; Dumitrescu M., preot., *M-reă V.*, (Consolatorul, III, (1901), nr. 11, p. 171—174); Dumitrescu, II, p. 58—63; Iorga, *Inscripții*, f. I, p. 73—79; Meteș, *Zugravi*, (indice); Fălcoianu Al., *Călăuza m-rii și închisorii centrale Văcărești*, Buc., 1929, 47 p.; Gorescu O., *Văcărești m-re, Văcărești penitenciar . . .*, Buc., 1930, 93 p. + 12 pl.; Filitti, *Ctitori*, p. 23—25; Florescu, p. 85; Popescu-Lumină, p. 302—305; Brătulescu, *Ilfov*, p. 25—30; Ghika-Budești, *M-reă V.*, (BCMI, XXIX, (1936), p. 48, 86—89, pl. CCCXLVII—LXXV); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 205—206; Idem, *Ghidul*, p. 292—303; *Arta feudală*, p. 219—224, 235—236. Ionescu Gr., *București*, p. 96—101;
- Vaideei**, vezi **Slobozia**.

- 250 **Valea** (Adormirea Născătoarei), com. Titești, satul Valea Mănăstirii, r. Pitești.
BOR III (1876–1877) p. 176; Ghika-Budești, *Bis. fostei m-ri Valea*, (BCMI, XXIII, (1930), p. 13, pl. XXII–XXIX); Brătulescu V., *M-rea Valea din jud. Muscel. O ctitorie necunoscută a lui Radu Paisie*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 11–19) și Vălenii de Munte, 1931, 12 p.; Filitti, *Ctitori*, p. 48; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 109–111; Idem, *Byzance*, p. 323; Nicolaescu, St., *Domnia lui Radu Vodă Paisie . . .*, Craiova, 1938, 30 p. (din AO); Tudorache T., *Istoria m-rii Valea*, reză de licență, Buc., 1941; *Arta feudală*, p. 89–91; BCMI, 1943, p. 37.
- 251 **Valea Boului**, r. Amaradia.
Popescu-Cilieni I., *Schitul Valea Boului, raionul Amaradia*, (MO, 1956, nr. 1–3, p. 115–120).
- Valea Mare**, vezi Nămăești.
- 252 **Vălenii de Munte**, (Adormirea) r. Teleajen.
Iorga N., *Inscripții de la m-rea Vălenii de Munte*, (ST. ȘI DOC., XV, p. 232–239); Iorga N., *M-rea din Vălenii de Munte*, (BCMI, XVII, (1924), p. 99–106) și Craiova, 1925, 8 p. + 1 pl.; Iorga N., *Nouă știri asupra bis. m-rii de la Vălenii de Munte . . .*, (BCMI, XIX, (1926), p. 49–53); Meteș. *Zugravi*, (indice); BCMI, 1929, p. 103 și 1933, p. 21; Pavlov, *Lăcașuri*, p. 70.
- 253 **Văleni**, pe riul Topolog, r. C. de Argeș.
Bilciurescu, p. 46–47; AEA, 1929, p. 40; Neda I. M., *Știri mărunte din trecutul bis. Flămînda (Buc.) și a schiturilor Robaia și Văleni (Argeș)*, (RIR, 1938, p. 245–251).
- 254 **Vărzărești**, R. Sărat.
Bilciurescu, p. 212–213; AEB, 1928, p. 20; Moșescu O., *Rm. Sărat*, p. 41–45; Tărilă Zosima, arhim., *Istoricul m-rii Vărzărești și al com. Urechești din jud. Rm. Sărat*, Buc., 1934, 88 p.; Popescu Petre Șt., *Schitul Vărzărești, fost metoh al sfintei mitropolii din București*, (An. R., 1924, nr. 12, p. 131–136).
- 255 **Verbila** (Vărbila, Adormirea), com. Valea Cucului, satul Vărbila, r. Cricov.
Musceleanu Gr., *M-rea Verbila 1533*, (CA, 1875, p. 64–65); Tocilescu Gr., *Raport asupra schitului Verbila, Prahova*, (M. Of., nr. 146, (1878), p. 3929–3932); Tocilescu Gr., *Inscripțiunile de la schitul Verbila (jud. Prahova)*, Buc., 1878, 20 p.; Bilciurescu, p. 200; LAR, 1903, p. 657; Drăghiceanu V., *Biserica fostului schit Vărbila-Prahova*, (ACMI, 1915, p. 107–111); Iorga N., *Inscripții de la m-rea V.*, (ST. ȘI DOC., XV, p. 252–255); Iorga N., *Bis. din Verbila*, (BCMI, XXIV, (1931), p. 25–28); Ghika-Budești, *Bis. din V.-Prahova*, (BCMI, XXV, (1932), p. 57, pl. CXXI–CXXLV); *Arta feudală*, p. 94, 96.
- 256 **Vida-Carțojani-Vlașca**.
Constantinescu N., *Inscripția bis. schitului de la V. C.-Vlașca*, (sov, 1920, nr. 4–12, p. 174).
- 257 **Vieroiși** (Intrarea în Biserică), com. Colibași, satul Vieroiși, r. Pitești.
Tocilescu, p. 7–9; Bilciurescu, p. 163–4; Niculescu Elie, *O vizită la m-rea V.*, (LAR, 1904, p. 121–129); Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 141–146; Năsturel P. V., *M-rea Vieroiș*, (Albina, 1904–1905, p. 61–70); Idem, *Două pietre de mormînt*, (Ibidem, p. 382–384); Idem, *Inscripții de la m-rea Vieroiș*, (Albina, 1905–1906, p. 698–700 și 1054–1057); Amvonul, 1916, nr. 11, p. 331–332; BCMI, 1930, pl. CXLIV și 1943, p. 38; Nicolaescu St., *M-rea Vieroiș din jud. Muscel, ctitoria marilor și vitejilor boieri din Golești*, Buc., 1936, 15 p. (și în RSTR, 1936, nr. 6); Robea C-tin, *M-rea Vieroiși, teză de licență*, Buc., 1939; *Arta feudală*, p. 94, 96.

258 **Viezuri**, r. R. Vilcea.

Petroșanu D., *Schituri necunoscute, Viezuri* < METOH AL M-RII SĂRĂCINEȘTI >, (AO, 1940, p. 35); RIB, 1943, nr. 1, p. 143.

259 **Viforita** (Vîhorăști, Nașterea Maicii Domnului), com. Aninoasa, satul Viforita, r. Tîrgoviște.

Bilciurescu, p. 89—90; Iorga, *Inscripții*, f. 1, p. 97; Drăghiceanu, *Călăuza*, p. 31; Drăghiceanu, C. Brîncoveanu, p. 104—105; Iorga N., *Inscripții de la m-rea V.*, (st. și doc., XV, p. 365); Cristache I., preot, *Contribuții la istoria m-rii Viforita*, teză de licență, Buc., 1926; Gl. mon., 1928, nr. 146; BCMI, 1933, p. 14.

260 **Vintilă Vodă** (Menedic, Sf. Nicolae), com. Vintilă Vodă, r. Beceni.

Musceleanu Gr., *M-rea Vintilă Vodă*, 1532, (CA, 1875, p. 63); Bilciurescu, p. 62—63; Drăghiceanu V., *M-rea Vintilă Vodă (Buzău)*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 167—171) și Buc., 1933; Iorga N., *M-rea Vintilă Vodă, Observații și note istorice*, (BCMI, XXVI, (1933), p. 178—181); Nicolaescu St., *Domnia lui Vlad-Vintilă de la Slatina*, Craiova, 1936 (din AO, nr. 83—85); Filitti C. I., *Inventarul*, p. 25—26; Secrețianu C., *Un hrisov dat pentru m-rea Menedicu*, (Îngerul, IX, (1937), nr. 4—5, p. 217—221); Constantinescu N. A., *M-rea Vintilă Vodă-Menedic*, (Îngerul, XIII, (1941), p. 379—380); Baniță Gh., *M-rea Menedic (Vintilă Vodă)*, teză de licență, Buc., 1941.

261 **Virful Pietrii** (Apostolachi?) — Măstănești, Prahova.

Georgian P., *Documente ale schitului Virful Pietrii*, (RI, 1931, p. 286—292); Gl. mon., 1930, nr. 245.

262 **Virla** com. Livezi (?), r. Craiova.

Donat, p. 86—87.

Virtopul, vezi **Popînzălești**.

263 **Vișina** (Sf. Troiță), com. Bumbesti de Jiu, r. Tg. Jiu.

Ștefulescu Al., *Gorjul*, p. 85—86; Donat, p. 82—85.

264 **Vodița**, com. Virciorova, r. T. Severin.

Dumitrescu V., *M-rea Vodița și legenda lui Nicodim*, (RIAF, 1882, p. 162—164); Ghenadie, *Vizite*, p. 143—144, (Ruinele m-rii Vodița cu descrierea și tradițiile); Ștefulescu, *Tismana*, p. 45—53; Drăghiceanu V., *Vodița*, (BCMI, V, (1912), p. 97—109); Iorga-Balș, p. 30; BCMI, 1927, p. 131, pl. XXI—XXII; Drăghiceanu V., *Săpăturile de la Vodița. Bisericile sfîntului Nicodim și a lui Litovoi Vodă* (BCMI, XXII, (1929), p. 149—156); Bărcăcilă A., *O nouă inscripție latină* (BCMI, 1934, p. 43—44); Donat, p. 85—86; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 63—65, 369; Idem, *Byzance*, p. 317; Simedrea Tit, *M-rea Vodița*, (BOR, 1947, p. 63—76) și Buc., 1947; *Arta feudală*, p. 36, 44—47.

265 **Vornici-Buzău**

Schitul Vornici-Buzău, (Îngerul, XV, (1943), p. 34—35).

Vulecana, vezi **Fusea**.

266 **Zamfira** (Sf. Treime), com. Lipănești, satul Zamfira, r. Ploiești.

Bilciurescu, p. 196; Iorga N., *Inscripții de la m-rea Zamfira*, (st. și doc., XV, p. 76—79); Pavlov, *Călăuza*, p. 38—41; Popescu N., preot, *M-rea Zamfira*, (BG, IV, (1933), p. 98—101); Brătulescu V., *M-rea Zamfira-Prahova*, (BCMI, XXXII, (1939), p. 175—185); Moisescu Gh. I., *Contractul lui N. Grigorescu pentru zugrăvirea bisericii de la Zamfira*, Cernica, 1936.

267 **Zăvideni**, r. Drăgășani.

Năsturel P. V., *M-reă Zăvideni*, (RIAF, XIV, p. 68—70).

268 **Zdrălea** (Roaba¹, Jdrelea pe Jiu, Sf. Dimitrie), com. Căciulătești, r. G. Jiului.

Ghenadie, *Vizite*, p. 198; AR, 1900, p. 38; Ciuceanu Șt., *M-reă Roaba*, (ACMI, 1915, p. 120—123); Donat I., *Despre schitul Zdrălea sau Roaba-Dolj, ctitorie necunoscută a Craioveștilor*, (AO, 1935, p. 344—359) și Craiova, 1935, 16 p.; Donat, p. 87—88.

Zghiabul, vezi **Jghiabul**.

269 **Zlătari**, București, Calea Victoriei.

Musceleanu Gr., *M-reă Zlătari*, (сл, 1862, p. 98—99); Bilciurescu, p. 147—149; Dumitrescu, I. p. 138—139; Ionescu-Gion, p. 226—227; P., *Bis. Z.*, (Albina, 1904—1905, p. 695—696); ВСМІ, I, (1908), p. 41; Marchetti Umberto, *Restaurarea bis. Z.*, (сл, XLII, (1908), p. 411—412); Greceanu, p. 96—97; Caselli D., *Biserica, hanul și mahalaua Zlătari*, (Gaz. mun., II, (1933), nr. 96); Idem, *Zlătarii pe vremea Zăverei din 1821*, (Gaz. mun., 1933, nr. 97); Idem, *Episcopul rusesc Porfirie Uspenski despre Zlătari*, (Gaz. mun., 1933, nr. 98); Florescu, p. 32; Popescu-Lumină, p. 288; Caselli D., *De cine a fost zidită bis. Zlătari?* (Gaz. mun., 1936, nr. 249); Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 21—22; Gaz. mun., 1938, nr. 321.

Zlătioarele, vezi **Slătioarele**.

БИБЛИОГРАФИЯ ПО ИСТОРИЧЕСКИМ ПАМЯТНИКАМ РНР

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Для облегчения исследований в области истории искусств, начиная с настоящего номера будет печататься библиография, относящаяся к историческим памятникам, находящимся на территории РНР.

В настоящем номере публикуются библиографические указания, касающиеся монастырей и скитов Мунтении.

BIBLIOGRAPHIE DES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE ROUMAINE

(RÉSUMÉ)

Dans le but de faciliter le travail des spécialistes de l'histoire de l'art, le présent numéro commence la publication d'une bibliographie des monuments d'art du pays.

Les premières indications bibliographiques, publiées dans ce numéro, se rapportent aux monastères et ermitages de la Valachie.

¹ În *Marele dicționar geografic*, vol. V, p. 256, sînt două schituri: Roaba Nou și Roaba Vechi, ambele în com. Căciulătești.



ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ



de ION JALEA



Viața și opera lui Valbudea este studiată în excelenta broșură a lui Ion Frunzetti, apărută în anul 1940 în colecția Academiei Române și intitulată *Șt. Ionescu Valbudea*. Studiul acesta face parte din lucrările seminarului catedrei de istorie a artelor de la Universitatea din București, de sub direcția prof. Gh. Oprescu.

Broșura cuprinde știrile exacte despre Valbudea atât în ceea ce privește omul și viața lui, cât și lucrările sale, pe care autorul s-a străduit să le descopere și să le pună în ordine. Importanța studiului constă mai ales în analiza operei lui Valbudea, în care I. Frunzetti își concentrează tot interesul asupra tematicii artistului, făcând să reiasă natura lui dramatică, tumultul lui interior, și scoțind în evidență, cu multă pătrundere și înțelegere, portretul omului și al artistului interesant care a fost Valbudea. Un studiu cuprinzător asupra acestui artist este acela al acad. prof. Gh. Oprescu în cartea sa *Sculptura românească*, recent apărută, și care face parte din vasta d-sale gospodărie de artă pe care o desfășoară cu atita amplitudine și competență.

Dar știrile despre Valbudea sînt încă puține și numai cu vremea ele vor putea fi completate și astfel conturată încă mai bine personalitatea artistului.

Expunerea noastră de astăzi o facem mai mult din dorința unei contribuții informative. Dar mai întîi vom începe cu cîteva considerații în ceea ce privește influențele de artă în opera lui Valbudea și filiația ei, considerații care după părerea noastră s-ar putea adăuga ca o completare la studiul asupra lui Valbudea.

Se pare că Valbudea ajunge la Paris pentru studii în anul 1882¹. Este vremea în care, la întretăierea de curenți și tendințe de artă de atunci, apărea Rodin cu sculptura sa, a cărei apariție producea o adevărată revoluție de înnoire a sculpturii franceze.

Ascensiunea lui Rodin² nu era din cele obișnuite. După întoarcerea din Bruxelles, unde lucrase șase ani, își relua activitatea artistică la Paris în

* Comunicare ținută în sesiunea generală a Academiei R.P.R. din iulie 1956.

¹ I. FRUNZETTI, *Șt. Ionescu-Valbudea*, 1940, p. 7.

² Toate datele privind pe Rodin sînt luate din CAMILLE MAUCLAIR, *Auguste Rodin, l'homme et l'œuvre*. Renaissance du livre, Paris, 1918.

anul 1877. În acel an el prezenta la expoziție cunoscuta sa lucrare *L'Âge d'airain*. Lucrarea aceasta a produs nu numai discuții, dar un adevărat scandal în artă. Rodin a fost acuzat că își mulase statuia după natură și că aceasta era așadar un fals, o înșelătorie.

Achiziționată de stat pentru muzeul Luxemburg, ea a rămas multă vreme la poarta lui, expusă în grădina Luxemburg, sub povara acestei acuzații și așteptându-și intrarea în muzeu. Rodin a putut face atunci dovada nu numai a imposibilității unui astfel de mular, dar și pe aceea a calităților excepționale de tehnician și interpret de artă. Această întâmplare îi dădea ocazia în același timp să-și desfășoare vastele sale cunoștințe și înțelegerea excepțională a artei.

Urmarea a fost, după cum se știe, că *L'Âge d'airain* devenea o lucrare celebră, iar autorul ei un artist cu mare autoritate.

Aceasta s-a întâmplat cu cinci ani înainte de sosirea lui Valbudea la Paris pentru studii și credem că el a putut vedea această statuie și a putut auzi povestea ei senzațională.

O altă lucrare a lui Rodin avea să producă și ea discuții foarte aprige printre artiști: aceasta era *St. Jean Baptiste*, cunoscută de asemenea sub denumirea de *L'Homme qui marche*, și în care Rodin pune probleme tulburătoare ale redării mișcării în sculptura statuară. Astfel de probleme puteau să intereseze mai ales pe artiștii tineri care, în școlile unde învățaseră, nu au ziseră vorbindu-se despre asemenea probleme și teorii de artă.

Lucrarea aceasta a fost expusă cu doi ani înainte de sosirea lui Valbudea la Paris și credem de asemenea că el a putut să o vadă și pe aceasta, când a ajuns acolo.

Dar chiar în anul sosirii sale, Valbudea avea ocazia să vadă o altă lucrare a lui Rodin care putea să producă asupra lui cea mai mare impresie. Este vorba de prima machetă în care Rodin reprezenta pe *Hugolin* — omul de o tragică sălbăticie care își devorează propriii săi copii — expusă în anul 1882. Valbudea a mai putut vedea în mod sigur, după aceea, faimoasa și expresiva *Belonă*, precum și monumentul lui *Victor Hugo*, dar mai ales halucinantele figuri alegorice înfățișând nereidele din ansamblul acestui monument.

Dar nu numai lucrările lui Rodin puteau să-l impresioneze pe Valbudea. Rodin apărea atunci nu numai ca un mare maestru, dar mai ales ca un mare profet, care prin claritatea lui de gândire, prin scrierile și explicațiile sale își răspîndea influența asemenea unor lumini orbitoare care nu puteau fi evitate. Era firesc ca la întretărirea de tendințe și curente de artă paseiste din acea vreme, un tânăr ca Valbudea, cu temperamentul lui tumultuos, să fie atras către sfera de gândire și de artă a lui Rodin. Și vârsta sa de 26 ani, față de cei 42 ai lui Rodin pe atunci, ne îndreptățește să credem aceasta.

În ce constă noutatea artei lui Rodin? Rodin a căutat să redea în opera sa cea mai puternică expresie de viață. Arta sa strălucește prin redarea stărilor sufletești, în primul rînd, prin expresia pasionată și tragică a personajelor pe care le reprezintă, prin puterea lor de expresie.

Aceasta este și preocuparea cea mai de seamă a lui Valbudea. Obsesia lui artistică este expresia, pe care el o dorește cît mai puternică.

Exemplele de concepție a lui Rodin îi dădeau lui Valbudea certitudinea unui drum de urmat. Pe acest drum el a pornit cu mijloace proprii și potrivit firii și temperamentului său.

Valbudea a avut la Paris doi profesori: pe Frémiet și pe Falguière, care apoi i-au devenit prieteni. Există în artă o regulă aproape generală; în școală elevii venerază pe profesor. Profesorul devine prietenul elevilor. Anii de studii îi leagă pentru toată viața printr-o mulțime de fire ale amintirilor comune. La Paris tradiția este ca artistul tânăr care trimite o lucrare la expoziție să completeze o fișă în care trebuie să indice și numele profesorului, indicație de care juriul ține seama. Artiștii apar astfel grupați în jurul unui profesor. Aceasta presupune, în parte, că grupul comportă și anumite caracteristici ale școlii și grupului din care fac parte, și deci determină un curent de artă.

În realitate, însă, se întâmplă altfel. Curentele de artă sînt determinate nu de profesori, ci de sculptori ca Rodin și Bourdelle, care nu sînt profesori, dar care sînt mari maeștri.

Ce se poate spune despre profesori și elevi?

Filiația de artă comportă multe și curioase aspecte, în care profesorii și elevii adesea n-au nici o legătură între ei; exemplele sînt foarte multe.

Rodin a avut o imensă influență asupra sculpturii mondiale, cu tot zidul adversităților care s-a ridicat împotriva sa, dar care nu a putut împiedica creșterea lui vertiginoasă. Astfel, operele lui au devenit prin ele însele exemple de urmat. În adevăr, cei mai autentici profesori sînt operele de artă, care prin strălucirea lor arată o cale de urmat și de la care artiștii pot învăța. Michel Angelo mărturisea cu mîndrie că profesorul său a fost acel faimos tors de Belvedere de la Vatican, cunoscut apoi sub numele de profesor al lui Michel Angelo.

Opera lui Rodin rezumă în ea tendința în sculptură din vremea lui, în care obiectul principal de studiu este omul și viața lui. Credem că Valbudea este un demn urmaș al lui Rodin.

Mulți din cei de vîrsta noastră, cu care am făcut împreună studiile la școala de Belle-Arte, își amintesc desigur de lucrările de sculptură din aula Ateneului, pe lângă care treceam foarte des spre o sală de cursuri care se afla acolo. Aceste lucrări făceau parte din colecția Pinacotecii Ateneului.

Se aflau acolo lucrări de Ion Georgescu, Valbudea, Filip Marin, cunoscuta lucrare a lui St. Marceaux și în mijloc un cap mare de gips, așezat pe un pedestal înalt. Lucrările nu aveau inscripție și nu prea se știa ce reprezintă fiecare din ele. Unele erau semnate, altele nu aveau nici o semnătură.

Cît despre capul mare așezat în mijloc, l-am putut identifica mult mai tîrziu ca fiind o copie a capului statuii papei Clement al XIII-lea făcută de Canova, care se află în cripta bisericii Sf. Petru de la Roma. Cine a făcut această copie sau poate mulaj, și cine l-a adus acolo, nu se știe însă.

Mihai Nebunul a lui Valbudea era singura lucrare din această aulă cu nume popularizat și cunoscut artiștilor tineri. *Speriatul*, a doua statuie a lui Valbudea, era și ea cunoscută sub același nume de Mihai Nebunul, fiind socotită ca o variantă a acestuia. Cît despre *Gladiatorul* — *Învîgătorul* — titluri necunoscute nouă atunci — era cunoscut sub numele de *Călăul* — *Călăul lui Valbudea*.

Lucrările acestea nu aveau locuri prea bine fixate, ci se schimbau mereu. *Călăul*, după cîte ne reamintim, apăruse mai tîrziu în această aulă.

În Pinacoteca Ateneului am văzut mai tîrziu lucrări de Fritz Storck, Paciurea, Späethe și chiar unele lucrări făcute de artiști mai tineri, între care un frumos cap de Horia Boambă, coleg de clasă cu noi, care a murit de tînăr.

Lucrările de mare atracție pentru tineret erau cele ale lui Valbudea, iar mai târziu cele ale lui Paciurea.

Enigmatic și straniu apărea atunci acest *Călău*, pe lângă care nu trecea nici un vizitator fără să se oprească și să-l privească cu interes. Înfațișarea călăului cu securea pe umăr, avînd alături capul victimei lui, a acestui călău cu expresie de ferocitate și mișcare cam dezarticulată, producea o impresie puternică asupra tuturor. Însăși patina lui neagră contribuia la această impresie.

Tema nu era nouă. Sînt multe reprezentări în arta plastică care înfațișează scene de execuții și decapitări, dacă n-ar fi să socotim decît numeroasele și variatele tăieri ale capului lui sf. Ioan Botezătorul, dar care nu au totuși această puternică expresie de cruzime.

Valbudea pare a fi stăruit în lucrarea sa tocmai în redarea acestei expresii de cruzime. Imaginația lui fantastică pleca de la ideea unei lupte singulare, un duel între doi oameni înarmați cu astfel de securi, dintre care unul din ei cade victimă *Învingătorului*, care poate fi un gladiator.

Războiul presupune unele convenții de legalitate și înseși duelurile își au regulile lor. Dar aci este vorba de o luptă sălbatică, ca o dezlănțuire a forțelor oarbe ale naturii, pe care nici un sentiment și nici o lege omenească nu o poate stăpîni și conduce. Omul însuși face parte din această natură oarbă în desfășurarea acțiunilor ei.

Cruzimea este o expresie și o realitate pe care și Rodin o redase în sălbăticia tragică a lui Hugolin, cel care își devorează propriii săi copii. Ceea ce interesează pe artist este ca ea să fie exprimată cu cea mai mare intensitate și putere.

Aceeași intensitate expresivă este încercată și în *Mihai Nebunul* al lui Valbudea, unde este redat efortul de descătușare, de eliberare. Există cel puțin două lucrări ale lui Rodin care exprimă această idee, deși ca viziune de artă ele nu pot fi apropiate. Așa este *Vers l'Infini*, în care omul, cu brațele întinse către infinit, tinde către sferile înalte ale eliberării lui. Dar există mai ales acea *Centaureasă* în care această idee apare încă mai completă. O centaurasă este un monstru, o îmbinare a imaginației între om și animal. În *Centaureasa* lui Rodin jumătatea omenească cu brațele întinse într-o mișcare disperată către infinit pare că vrea să se rupă de partea animalică care atîrnă greu către pămîntul de care este legată. Expresia ei este același efort de eliberare, numai că Rodin, mai savant, mai filozof și poet, redă această idee într-o formă simbolică, în timp ce Valbudea, încă tînăr și fără experiență, o va reprezenta în mod aproape direct și cu sens descriptiv.

S-ar părea că, cu aceste trei lucrări, ciclul de căutări ale expresiilor tari ar lua sfîrșit. Dar aceasta nu ni se pare posibil. În activitatea unui artist, anumite cicluri de compoziții pentru care arată preferință revin mereu la masa lui de lucru, la distanțe de timp mai mari sau mai mici. Multe cauze (și mai ales aceea că Valbudea a trăit relativ puțin, adică 62 de ani, vîrstă la care un sculptor este încă tînăr) au făcut ca noi să nu mai vedem și alte lucrări de ale lui în acest fel.

Tot la Ateneu se afla atunci și cunoscuta lui lucrare *Copilul dormind*, precum și un *Portret*. Aceste lucrări erau admirate pentru sensibilitatea finisajului lor. Ele făceau parte din lucrările în care Valbudea căuta, pe lângă expresie, o adîncime tehnică, o perfecționare a meșteșugului său.

Asupra lucrărilor lui Valbudea executate la comandă, nu vom stăruia. În această privință noi facem o distincție hotărîtă între lucrările de creație

liberă și cele de comandă, date fiind condițiile foarte grele în care era obligat artistul să execute astfel de comenzi.

Lucrările despre care am vorbit au fost făcute în timpul studiilor în Franța și în Italia, adică atunci când Valbudea nu avea alte preocupări decât cele ale artei sale. Dar această situație trebuia să ia sfârșit și Valbudea trebuia să vină în țară, unde pentru a trăi și pentru a putea avea oarecare libertate de creație proprie trebuia să câștige executând comenzi.

Acad. prof. Gh. Oprescu și I. Frunzetti în cărțile lor arată condițiile grele în care erau siliți artiștii să lucreze atunci și care au rămas tot așa de grele și după aceea, multă vreme.

În primul rând era preferința păturii conducătoare, lipsită de sentimente naționale și lipsită de înțelegere de artă, pentru artiștii străini. Pentru a avea o clientelă, artistului nu-i rămâne altă cale decât aceea a concesiilor. Însă adaptarea la gustul vulgar duce pe artist la uzura completă.

Sînt însă artiști ca Valbudea care nu pot face astfel de concesiuni și aceasta le hărăzește o viață grea.

Alții însă, ei au fost mai ales mai târziu, fac toate concesiile și rămîn numai profesioniști la dispoziția clientelei. Istoria artei nu-i consemnează, deși mulți dintre ei au executat cîte un impresionant număr de monumente publice. Această atitudine a dus aproape la o sciziune între artiștii creatori de artă și cei făcători de monumente publice. Artiștii cei mai buni au năzuit totdeauna la o creație liberă, iar cînd au fost siliți să execute și comenzi, au luptat pentru libertatea lor de gîndire.

Valbudea, ca toți artiștii buni, se află într-o luptă de eliberare pentru creația sa liberă și personală. Un mijloc era și acela de a reuși să ocupe o catedră în învățămîntul de artă, pentru care el era cel mai calificat printre sculptorii vremii lui. Dar în această direcție el avea să încerce cele mai mari decepții.

La doi ani după ce ocupase o catedră la Școala de arhitectură, aceasta îi este smulsă pentru a fi dată lui Filip Marin, sculptor de mică însemnătate. La Școala de belle-arte, unde catedra de sculptură devine liberă, aceasta este ocupată de către sculptorul Mirea, fratele directorului școlii, și acesta un sculptor de nivel inferior față de Valbudea.

Astfel două catedre din învățămîntul de artă au fost blocate pe termene lungi, într-o lungă lîncezeală artistică.

De altfel Valbudea a avut și alte decepții. Concentrat și preocupat de arta lui, era absent la multe din realitățile vieții. Condițiile grele în care trăiau artiștii îi împingeau pe aceștia la lupte antagoniste în care se amesteca presa și oamenii ei mărunți. Atunci cînd obținea o recompensă la o expoziție din străinătate alături de ceilalți artiști ai noștri, el nu este nici măcar menționat, pentru a se face loc și a se promova alte nume de care azi abia se mai vorbește. Procedeu îl întristează desigur, dar artistul conștient de forța lui, omul cinstit, leal și mîndru nu înțelege să lupte împotriva unor astfel de moravuri.

Valbudea, împins către posturi de învățămînt mai puțin importante, dar care îi pretind mai multă muncă, va părăsi tabăra nelealității și își va alege singur izolarea sa totală. Se va închide în atelierul său în puținele lui ore libere, pentru a lucra pentru el și pentru cîțiva prieteni intelectuali care i-au rămas fideli. Cei care l-au prețuit și l-au susținut au fost prietenii lui intelectuali. Lucrările lui sînt adăpostite la Ateneu, care nu era instituție de stat, ci una particulară — înființată și condusă de intelectuali.

Legăturile lui cu statul sînt numai firele de care este legat modestul său post în învățămînt. Despre calitățile lui de creator de artă deosebit, de care a dat dovadă, nu se ține seama fiindcă acestea nu interesează pe nimeni din conducerea de stat.

După aceea Valbudea n-a mai trimis lucrări la expoziții.

Despre Valbudea păstrez unele amintiri personale care îmi sînt foarte scumpe. Ele sînt legate de cele ale începuturilor mele în artă. Valbudea a fost primul meu profesor și îndrumător în arta mea. Păstrez în mintea mea imaginea omului foarte bun ale cărui sfaturi și căldură sufletească au ghidat primii mei pași în cariera mea de sculptor.

L-am cunoscut încă mai bine mai tîrziu, după ce isprăvisem școala și luasem rînd printre artiști. Îl vedeam mai ales la o masă de la « Imperial », la care în mod obișnuit se adunau artiștii, ca Paciurea, Fritz Storck, pictorul Verona, arhitectul Clavel și alți artiști, scriitori și poeți. La această masă apărea cîteodată, foarte rar, și Valbudea, de care se bucura mai ales Paciurea : între ei existau legături de prietenie veche.

Valbudea era un om de o distincție rară și de mare demnitate. Vorba lui înceată nu avea exagerări de cuvînt și nici prisos de expresii. El vorbea puțin, totdeauna măsurat, politicos și prevenitor față de toată lumea.

Și atunci Valbudea dădea impresia, care a rămas pînă astăzi, că singurul lui contact cu arta și artiștii mai era această masă de la « Imperial », și că în realitate el nu mai lucra.

Dar eu știam că Valbudea își avea orele lui de lucru în care se închidea în atelierul lui și lucra. El era același om, așa cum îl cunoscusem eu, cu bluza lui albă și înaintea mesei lui de lucru.

A trecut o jumătate de secol de cînd intram în atelierul lui Valbudea. Dar în vremea aceea nu știam să văd destul de bine. Îmi amintesc totuși de acest atelier, acest laborator de artă plin de gînduri și de scule. Aici am văzut statuia unui copil dormind, care nu era cel cunoscut astăzi. Acesta avea amîndouă mîinile sub cap. În atelier se aflau schițe, portrete și lucrări acoperite în curs de execuție. N'ai tîrziu aflam de la alții despre o faimoasă Evă îndurerată, căzută peste copilul său Abel, pe care l-a găsit mort. Se pare că părul Evei acoperea corpul lui Abel pe jumătate și era redat cu mare meșteșug artistic. Deci și această lucrare ar fi făcut parte din primul lui ciclu de artă.

Desigur că Valbudea a lucrat tot timpul cît a trăit, dar ocupațiile lui de profesor nu i-au îngăduit prea mult timp pentru lucrul său.

Profesorul Fritz Storck, care mai tîrziu devenise un prieten al artiștilor tineri, vorbind despre sculptorii noștri, își mărturisea admirația pentru calitățile de modelaj ale sculptorilor romîni. După el, sculptorii de origine romînească aveau o calitate deosebită de sensibilitate în modelaj și el puneă aceasta și în legătură cu sensibilitatea poporului nostru, care se constată în arta populară. Cred că Fritz Storck a lăsat aceasta scris undeva, fiindcă spusele lui erau preparații pentru unele note personale.

Dintre toți sculptorii noștri însă, Valbudea și Paciurea aveau calități de modelaj cu totul deosebite.

La epoca la care îl cunoșteam eu, Valbudea, prin felul lui de modelaj, ținea mai mult de școala italiană. Modelajul lui era finisat cu degetul, care trecea într-o ușoară tremurătură peste forma sculptată, și care îi imprima acesteia o vibrație de forme fine cu lumini și reflexe de moliciune catifelată.

Vibrația aceasta se putea asemui într-un fel cu acel tremolo din vocea unui cântăreț.

Altfel modela Paciurea cu degetele lui, mobile și fine, cu care ciocănea forma, scoțînd mii de scipiri și acel pitoresc de formă, particular sculpturii lui. Dacă Paciurea părea agitat și nervos cînd lucra, Valbudea părea liniștit, dînd impresia unei mari consumații de sine.

Ce au devenit toate lucrările lui Valbudea?

Casa și atelierul lui din str. Occident au fost complet rase de pe pămînt în bombardamentele aeriene. Cu ea au dispărut desigur multe proiecte, schițe și încercări ale lui Valbudea, cel care s-a arătat atît de fecund în creația sa.

Lucrările care au rămas, puține la număr, sînt totuși esențiale pentru a ne da seama de valoarea artistului și a concepției sale. Operele lui rămase sînt mai mult lucrări din tinerețe, în care apar și unele inerente insuficiențe ale acestei tinereți. Luate în ansamblul lor, însă, ele sînt ale unui artist care face parte din clasa deosebită a gînditorilor de artă. Gîndirea în artă este cea mai de seamă caracteristică a sculpturii moderne și contemporane a sfîrșitului secolului al XIX-lea și începutului celui de-al XX-lea, și pe care Rodin a exprimat-o în gradul cel mai înalt.

Camille Mauclair, cunoscutul critic de artă francez, în cartea sa *Auguste Rodin, l'homme et l'œuvre*, spune că «nici Puget, nici Rude și nici unul dintre marii maeștri francezi n-au avut această ubicuitate intelectuală (prezentă în toate. — I.J.), această forță de condensare . . . »¹.

Și mai departe: «Injalbert, Chapu, Mercier, Frémiet, St. Marceaux, Falguière și alții nu sînt decît falși mari sculptori; grupul de la școală: Coutan, Barrias, Aubé, Guillaume — exemplul realității pretențioase . . . ».

Și mai departe: «Bartholomé, gînditor, pur, visător și semeț, stă deoparte. Maillol, exagerat, copiază arta cambodgiană și khmeră. Am vorbit — spune el — despre un grup, care în mod spontan s-a aliniat după Rodin. Rodin a apărut în mijlocul acestei sculpturi statuare interesante, inegală și risipită cu autoritatea unui maestru și profet . . . »².

Mauclair spunea aceasta în anul 1918, adică la un an după moartea lui Rodin. Se știe însă că încă înainte de dispariția lui, Bourdelle, elevul său, se ridica cu o vehemență în care nu menaja nici pe fostul său profesor, să încerce o reformă de artă. Bourdelle, care socotea că în opera lui Rodin gîndirea era ruptă de tehnică, propovăduia întoarcerea artistului la sculele și la masa lui de lucru, punînd probleme ca valoarea materialului și arhitectura sculpturii, a construcției ei. Elocvența lui făcea prozești și o mulțime de artiști îi imitau tehnica de tăietură aspră.

Bourdelle, mare artist, a dispărut și el și a lăsat opere de artă nemuritoare. Dar o dată cu moartea lui s-a spulberat și prozelitismul său de artă și imitatorii lui s-au risipit, în timp ce opera lui Rodin a prins o strălucire și mai mare.

Sîntem de părerea lui Mauclair care afirmă că: «Se va spune din ce în ce mai mult că Rodin a fost cea mai mare glorie artistică franceză de la finele secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea și poate cel mai complet geniu pe care l-a cunoscut sculptura franceză, intrat încă din viață, ca Victor Hugo, în imortalitate »³.

¹ CAMILLE MAUCLAIR, *Auguste Rodin, l'homme et l'œuvre*, Renaissance du livre, Paris, 1918, p. 114.

² *Ibidem*, p. 115.

³ *Ibidem*, p. 119.

În orbita de gândire a acestui mare maestru a evoluat concepția de artă a lui Valbudea. Se înțelege că nu este vorba de vreo influență directă. Rodin nu era nici imitabil în factura sa și nici maestrul unor astfel de influențe.

Astăzi se înțelege mai bine ce antene fine și ce înțelegere deosebită avea Valbudea ! Cît discernămint a avut, ca la întretărirea de curente și tendințe paseiste în artă, să aleagă ceea ce era nou și abia mijind atunci. Această ascuțită înțelegere n-au avut-o atunci atîți alți artiști francezi, începînd cu profesorii săi. Nici pe departe n-a bănuir-o sculptorul Georgescu, colegul lui, și atîția alții dintre artiștii noștri care au trecut pe acolo, în schimb mai tîrziu a avut-o Paciurea.

Se va spune tot mai mult despre Valbudea că a fost un artist deosebit și aceasta în măsura în care importanța gîndirii în arta sculpturii va deveni din ce în ce mai înțeleasă, în măsura în care vor dispărea multe credințe false despre presupusele forțe tehnice ale sculpturii formelor goale.

Valbudea a fost un om și un artist deosebit, care în vremea și în condițiile sociale în care a trăit n-a putut să-și dea toată măsura puterii lui de creație.

De pe urma lui au rămas puține lucrări, dar aceste lucrări sînt esențiale și caracterizează îndeajuns marea lui personalitate. Pentru artiștii noștri, ele sînt exemple de îndrăzneală de concepție, de realism și de înțelegere superioară de artă.

Opera lui Valbudea îmbogățește patrimoniul de artă al poporului nostru și constituie o piatră de temelie și de început a sculpturii și artei noastre culte și naționale.

ВЯТЕЛЬ ВАЛБУДЯ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящей статьей академик Н. Жаля вносит новый вклад в уже существующую в историографии румынского искусства библиографию, касающуюся ваятеля Валбуди. В первую очередь автор пытается установить влияние, под которое подпал Валбуда во время своего обучения в Париже. О бесспорном влиянии на него Родена свидетельствует трагическая и страстная экспрессивность пластического языка, которая сказалась и в искусстве Валбуди; по этому Жаля и называет Валбудю достойным последователем Родена.

Далее следует сравнительный анализ некоторых работ Валбуди с родственными или аналогичными элементами в произведениях Родена. Некоторые биографические данные и несколько личных воспоминаний автора о художнике пополняют характеристику этого смелого ваятеля с возвышенными взглядами на искусство.

(RÉSUMÉ)

Cet article consacré au sculpteur Valbudea contribue à compléter la bibliographie déjà existante dans l'historiographie de l'art roumain, relative à cet artiste. L'auteur tente en premier lieu d'établir les influences que Valbudea a subies pendant ses années d'études à Paris. Celle de Rodin lui paraît certaine, en ce qui concerne le langage plastique, passionné et tragique, auquel Valbudea se sentait de profondes affinités. Aussi appelle-t-il Valbudea « un digne continuateur de Rodin ».

Dans l'analyse plastique de certaines des œuvres de Valbudea, l'auteur établit ensuite un rapprochement avec les éléments similaires ou apparentés de l'œuvre de Rodin. Quelques données biographiques ainsi que des souvenirs personnels sur l'artiste viennent compléter le portrait de ce sculpteur hardi, qui eut, de l'art, une si haute conception.

de REMUS NICULESCU



ele două decenii ale domniei lui Napoleon al III-lea constituie, în ce privește arta, o perioadă contradictorie, în care tendințe învechite și caduce se întilnesc cu inițiative îndrăznețe și creatoare, academicii și eclecticii cu reprezentanții noului curent, înnoitori ai tehnicii și ai viziunii picturale. Romantismul sfârșea într-un crepuscul minor, supraviețuindu-și în formele mărunte ale pitorescului și ale anecdotei, evocând nostalgic lumea de petreceri ușoare a veacului al XVIII-lea, sau eroismul de roman foileton al mușchetarilor. Într-o epocă stăpînită de gustul retrospectiv, pictura istorică rămînea totuși la reconstituirile lipsite de suflu ale unui Meissonier, în timp ce înfățișarea însăși a evenimentelor contemporane nu izbutea să depășească nivelul curiozității pentru faptul divers. Cercurile oficiale încurajau pe de altă parte un clasicism menit să creeze decoratori pentru edificiile celui de-al doilea imperiu, dar și să neutralizeze înrîurirea, socotită primejdioasă, a realiștilor, cultivînd o artă desprinsă de viață, cu un limbaj plastic convențional și « moderat » ca și politica regimului. Un clasicism al prudenței și al mediocrității încerca zadarnic să concilieze nevoia imperioasă de concret, de plenitudine vitală care-și făcea tot mai mult loc în spirite, cu înclinarea firească spre evaziune a burgheziei bancare și industriale amenințată de ridicarea proletariatului.

Înfrîntă politicește, cauza oamenilor de la 1848 lăsase totuși urme adînci. Amestecul de entuziasm religios și de îndrăzneli revoluționare care forma sufletul acelei generații se regăsește în literatura și arta deceniilor următoare alimentînd polemica împotriva gustului oficial și contribuind la afirmarea unui nou ideal uman. Omul de rînd, muncitorul, țăranul, ocupă acum un loc esențial în creația pictorilor și scriitorilor, viața sa umilă cîștigă dimensiuni epice. La Gustave Courbet tendința de a participa la lupta socială este manifestă. El militează pentru o « artă vie », aspirînd să fie nu numai un pictor, dar și un om, în sensul cel mai larg și mai adînc al cuvîntului, spre a putea reprezenta, nu anecdote mitologice sau născociri ale imaginației, ci « mora-

vurile, ideile și aspectul » epocii sale¹. Aceleași intenții, slujite însă de o sensibilitate cu totul diferită, fac din tablourile lui Jean François Millet adevărate elogii ale vieții patriarhale, străbătute de o adâncă emoție. Țăranii săi seamănă, ară, altoiesc copaci sau îndeplinesc muncile gospodăriei cu o demnitate sacerdotală, într-un ritm grav și impunător. Realismul a adus în același timp o nouă înțelegere a materiei picturale, care deveni densă, robustă, sobră ca și lumea pe care era chemată s-o zugrăvească. Asistăm acum la o adevărată reabilitare a meșteșugului, compromis de virtuozitatea romanticilor întârziți și de factura impersonală a atelierelor academice, la punerea mijloacelor de expresie în slujba unei arte care depășește senzația și episodul, năzuind să realizeze o transpunere plastică viguroasă și clară a lumii înconjurătoare.

Alături de figura umană, priveliștea naturii însăși suferise schimbări esențiale în viziunea pictorilor. Peisajul considerat de seculara tradiție academică drept un gen minor își câștigase în sfârșit locul propriu, ba chiar ajunsese să reprezinte aspectul cel mai caracteristic al picturii moderne. Este un lung proces ce își are obârșia în forma picturală a venețienilor, care înlocuia volumele obținute prin desen cu cele construite din mase de culoare. Căutând picturalul în formele naturii, câțiva pictori baroci, urmați mai târziu de romantici, descoperiră apoi pitorescul, însușirea prin care unele peisaje evocă forma bazată pe culoare, în fond însă o degradare anecdotică a picturalului. La începutul secolului, peisajul fusese neoclasic și ordonat adesea ca un decor de teatru, la discipolii și admiratorii lui David. Constable în Anglia și Corot în Franța pictară însă curînd pînze în care se afirmă un nou sentiment al naturii, devenită pretext al expresiei lirice, și o nouă concepție a formei, în care lumina și culoarea iau locul desenului plastic. Peisajul modern se ivise astfel, de sine stătător, cu limbajul său specific, oferind unul dintre principalele puncte de sprijin în lupta împotriva academismului.

Acest moment polemic este esențial de altfel și în opera reprezentanților așa-numitei școli « de la 1830 », care, respinși sau acceptați cu ostilitate de saloanele monarhiei din iulie, priviți cu neîncredere de romanticii adepți ai pitorescului și multă vreme necunoscuți publicului, străbătură pădurile și cîmpiile Franței, aducînd din aceste expediții tăcute pînze pictate larg și sobru, cu o tehnică solidă și cu un sentiment de adâncă reculegere în fața naturii. Individualitățile lor se deosebesc desigur; cite unul, ca Diaz, înclină spre o exuberanță cromatică proprie unei anumite zone a romantismului, alții arată predilecție pentru armoniile sumbre. Dintre toți se ridică însă prestigioasa figură a lui Théodore Rousseau, a cărui superbă obiectivitate de creator conferea priveliștilor păduratice o intensitate de viață aproape fantastică. Se opreau uneori, în treacăt, sau pentru răstimpuri mai lungi, în preajma pădurii de la Fontainebleau, la Barbizon, unde unii se și stabiliră pentru tot restul vieții, cum va face și Millet, pictorul cucernic al țăranilor. Aici vor veni un Charles Jacque, urmaș îndepărtat al olandezilor, care știa să învăluie subiectele rustice în penumbrele unei poezii austere, un Constant Troyon, pictorul ciobanilor și al turmelor, creator, alături de Rosa Bonheur, al unei noi iconografii pastorale, în spirit naturalist.

Corot și Courbet, în sfârșit, se abăteau din cînd în cînd printre acești cenobiți ai pădurii, fără a rămîne niciodată timp mai îndelungat, salutați

¹ Prefața catalogului expoziției lui Courbet din 1855, în Louis LÉGER, *Courbet*, Paris, 1929, p. 61.

însă desigur cu cordialitatea cuvenită unor iluștri prieteni întru realism, care contribuiseră atât de mult la renumele școlii franceze. Naturi artistice



N. Grigorescu. Fotografie inedită

cu totul diferite, cei doi maeștri, aflați la apogeul carierii lor în deceniul dintre 1860 și 1870, se întregeau totuși în sensibilitatea contemporanilor, alcătuind treptele extreme ale unei game care ne duce de la casta armonie a



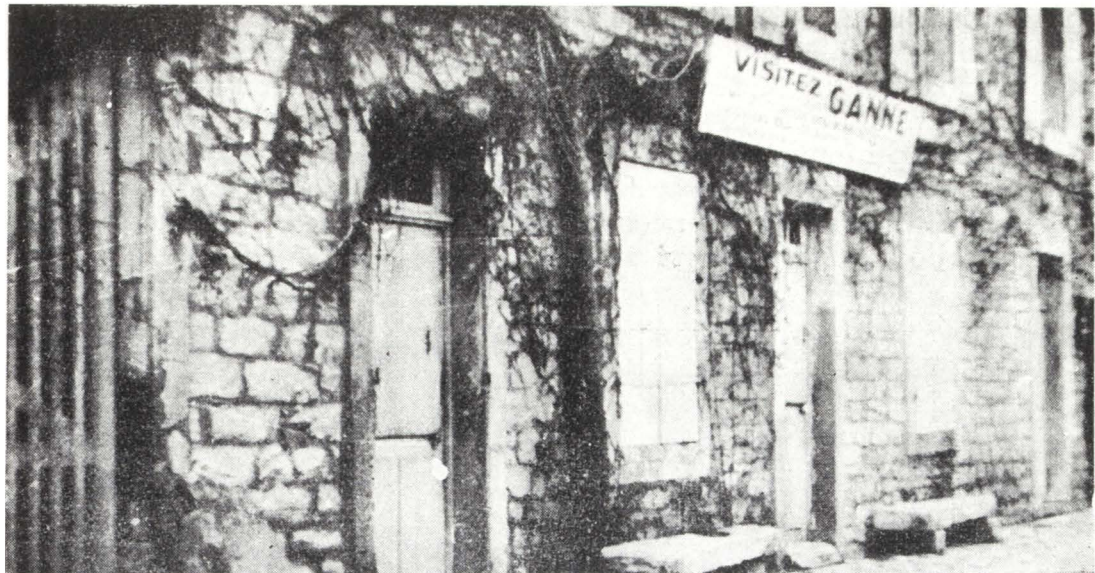
Satul Barbizon. Gravură. (După Adolphe Joanne)

griurilor lui Corot pînă la vigoarea plastică a maselor de culoare frământate cu senzualitate păgînă de maestrul din Ornans. Veneau în schimb adesea tineri pictori de peste hotare, atrași de liniștea umedă a pădurii și de faima artiștilor stabiliți acolo. La Barbizon luă astfel naștere cu vremea o adevărată școală internațională de peisagiști, ce va păstra, dincolo de specificul personalităților și al formației, un netăgăduit aer de familie, care-l apropie pe italianul Fontanesi de ungurul Ladislav de Pal, pe olandezul Mauve de belgianul Boulenger și de elvețianul Barthélemy Menn.

Există o întreagă tradiție biografică asupra legăturilor dintre Grigorescu și confracții săi de la Barbizon cu elemente reale, bazate pe amintirile pictorului, dar și cu alterări pricinuite de trecerea anilor sau de simpla nevoie de pitoresc a unora dintre cei care i-au povestit viața. Lipsa de informație a cîte unui biograf a lăsat să se înțeleagă că pictorii de la Barbizon alcătuiau un grup inseparabil de boemi bîntuiți de mizerie și disprețuiți de public. «Și drumeții aceștia simpli, în bluză albastră de lucrător, se numeau: Troyon, Diaz, Rousseau, Corot, Millet, Daubigny, Courbet... Seara numai, se întâlneau la o pipă și la un pahar de bere, își aveau colțul lor, își aveau masa lor știută, acolo schimbau impresii discutau artă...»¹. Nume luate din primul manual și amestecate la întîmplare, într-o facilă țesătură anecdotică, agravată apoi spre a se spori efectul: «Printre acești artiști săraci și entuziaști, care credeau că singura profesie a unui om liber este arta, lucrează și Grigorescu. Tot acest grup se aduna seara împreună. Maeștrii își spuneau crezul lor, discipolii ascultau. Cîte unul cuteza sfios o întrebare. Răspunsul era părintesc și lămuririle date cu blîndețe»². Se știe prea bine că dacă înainte peisagiștii fuseseră victimele indiferenței generale, după 1860 cei mai de seamă reprezentanți ai genului deveniseră celebri, unii ajungînd chiar să se repete pentru a satisface cererile tot mai numeroase ale amatorilor, cum s-a întîm-

¹ A. VLAHUȚĂ *Pictorul N. I. Grigorescu*, Buc., 1910, p. 27.

² VIRGIL CIOFLEC, *Grigorescu*, Buc., 1925, p. 16.



Pensiunea Ganne. (Fotografie comunicată de Studioul cinematografic Al. Sahia)

plat cu Millet și Troyon și chiar cu marele Corot. În saloanele pariziene solitarii de la Barbizon își făcuseră de mult apariția, însoțiți de simpatia publicului și chiar de bunăvoința criticii, care renunțase la ostilitatea, tradițională în cercurile academice, față de peisaj și de reprezentanții săi. Locul de întâlnire despre care vorbesc biografiile lui Grigorescu a existat însă într-adevăr, ba chiar se află și astăzi în ființă, devenit muzeu ¹. Era de fapt un han, sau mai degrabă o pensiune, ținută de familia Ganne, pe ulița principală a satului Barbizon. Aci trăgeau pictorii aflați în trecere și se întâlneau cei stabiliți pentru mai multă vreme prin partea locului, care își aveau locuințe proprii. Pe vremea lui Grigorescu întregul sat se mărginea la acea uliță, numită *Le chemin des vaches*, lucru firesc în reședința unor poeți ai vieții pastorale. Aflat în extremitatea occidentală a pădurii Fontainebleau, satul ținea de comuna Chailly și se învecina cu alte locuri pitorești, cum erau, spre pildă, stîncile de la Apremont pe care le va picta Andreescu. Pictorii împodobiseră sălile casei Ganne cu compoziții și cu portrete improvizate ad-hoc, pe ușile dulapurilor, pe sobe și chiar pe ziduri ², lăsînd, după împrejurări, și cîte o pînză, păstrată apoi de restaurator în amintirea iluștrilor săi clienți. *Țărâna cu giștele* a lui Grigorescu provine astfel din colecția hangului de la Barbizon ³.

★

Prea multe amănunte sigure asupra vieții duse de Grigorescu în preajma pădurii de la Fontainebleau nu avem. Nu putem nici măcar să determinăm cu certitudine care era alcătuirea statornică a grupului de pictori în anul

¹ Reproducerea noastră este luată din filmul *N. Grigorescu*, realizat de regisorul Ion Bostan în 1955.

² ADOLPHE JOANNE, *Fontainebleau. Son palais, sa forêt et ses environs*, Paris, 1881, p. 134–135.

³ Informație orală de la regretatul G. Grigorescu, fiul pictorului, care a cumpărat tabloul ce-i fusese semnalat de Vlahuță, în urma călătoriei întreprinse de acesta în Franța pentru cartea sa.

sosirii lui Grigorescu, adică în 1862. Rousseau și Millet se aflau cu siguranță acolo, primul stabilit din 1846, iar cel din urmă, din 1849¹. Pe Corot l-a putut cunoaște personal în 1865, când bătrînul maestru făcu un ultim popas la Barbizon². O fotografie ivită pe neașteptate ni-l arată însă pe Grigorescu în mijlocul unei întregi cete de artiști aflați probabil în excursie prin împrejurimi. Este acum un bărbat matur, cu trăsăturile pline și echilibrate, îmbrăcat cu îngrijire și chiar cu o anumită căutare, excesivă poate, dată fiind împrejurarea, căci poartă cilindru și guler tare cu colțurile răsfrînte. Rezemat cu nepă-



Grigorescu printre pictorii de la Barbizon. (Este al doilea din stînga, după Millet)
(Fotografie inedită comunicată de fiul artistului)

sare într-un cot, pictorul respiră o deplină încredere în sine, în orice caz vădînd o cu totul altă psihologie decît aceea a discipolului intimidat de prezența maeștrilor, așa cum și-l închipuia Vlahuță³. Alături, în picioare, în atitudinea cea mai familiară, aproape lipit de Grigorescu, un bărbat jovial și impunător, cu barba vastă răsfrîtată pe piept, nu este altul decît Millet⁴, în casa căruia tînărul român se pare că venea adesea, pînă la a se îndrăgosti de una dintre numeroasele fice ale maestrului, pe care ar fi intenționat chiar o clipă s-o ia în căsătorie⁵. La oarecare distanță, în dreapta se distinge silueta masivă a lui Courbet⁶, a cărui prezență neașteptată nu va fi rămas fără urmări

¹ HENRI FOCILLON, *La peinture en France XIX^e et XX^e siècles*, I, Paris, 1927, p. 339 și II, Paris, 1928, p. 24.

² GERMAIN BAZIN, *Corot*, Paris, 1924, p. 165.

³ A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 27.

⁴ Pentru identificare, cf. ETIENNE MOREAU NÉLATON, *Millet raconté par lui-même*, vol. II, Paris, 1926, fig. 169–170.

⁵ A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 53.

⁶ Cf. fotografia publicată de LOUIS LÉGER, *op. cit.*, p. 119, precum și cunoscutul desen al lui Manet (*ibidem*, p. 135).

asupra celui ce avea să picteze efigia paznicului de la Chailly. Ceilalți nu pot fi identificați cu elementele de care dispunem deocamdată. După vârsta lui Grigorescu, fotografia ar putea data din 1866 sau 1867¹.

Cum ajunsese elevul lui Cornu la Barbizon se știe. Nu este vorba de o simplă întâmplare, căci exigențele concursului academic nu au făcut decât să ofere prilej unor tendințe adânci ale artistului, chemat prin toată ființa sa spre natură și spre concret. Despre peisagiștii contemporani putuse afla câte ceva de la colegii săi de la atelier și, mai ales, va fi avut revelația artei unora dintre ei în sălile Muzeului Luxembourg, unde figurau, alături de clasicul Aligned și de Corot, Rousseau, Daubigny, Dupré, Troyon și Rosa Bonheur, care nu pătrunseseră încă la Luvru². Aci a pictat poate Grigorescu copia după Corot despre care știm că există fără a o fi putut vedea încă³, și cu siguranță, interpretarea sa după Théodore Rousseau, și anume după *Leșirea din pădurea de la Fontainebleau*⁴, singura operă a maestrului aflată pe atunci la Luxembourg⁵. Ambele tablouri, care vor ieși la iveală cu timpul, vor aduce lămuriri utile asupra originilor stilului de peisagist al lui Grigorescu.

În orice caz, pictorul se arătase înzestrat pentru acest gen încă din adolescență, când meșterul zugrav pe lingă care lucra odată îl lăuda pentru felul cum făcea «pămînturile»⁶, și cînd, în atîtea dintre icoanele sale, aducea mărturia unei sensibilități cu totul remarcabile pentru elementele accesorii împrumutate din natură, cerurile transparente, copacii sau pietrele din primul plan. Arhitecturi aeriene, schițate sumar, însă cu o dezinvoltură care anunță o puternică vocație a formei picturale, ne întîmpină încă din 1853, în una dintre icoanele de la Băicoi, acel *Sf. Gheorghe*, care, în ce privește personajul însuși, se deosebește tocmai printr-un elegant ritm linear, și revin, uneori însoțite de adevărate peisaje, în marea imagine a *Sf. Spiridon* (Biserica sf. Alexe din București), precum și în atîtea dintre scenele pictate pentru catapetesmele de la Zamfira și Agapia. Chiar și într-o compoziție istorică, acel *Mihai Viteazul la Călugăreni* din tinerețe, zugravul adolescent îndrăznise să strecoare o priveliște de sat, cu turnul bisericii profilat în fund și cu drumul prăfos pe care se zăresc cîteva umbre de țărani. Peisajul era deci latent chiar în opera sa de iconar neoclasic am spune chiar inerent viziunii sale care-și căuta drumul printre formulele împrumutate dinafară de la zugravii contemporani, sau de la gustul public, formule care îi vor rămîne întotdeauna exterioare și pe care le va părăsi în curînd. Nu este dar lipsit de semnificație faptul că, ajuns la Paris, Grigorescu se va orienta atît de repede spre peisaj, și că dintre pictorii vremii, va alege spre a le studia maniera, cu un discernămint care-i face cîinste, doi peisagiști.

¹ Cf. *Autoportretul* lui Grigorescu din 1868 (Galeria Națională).

² PAUL DE-SAINT-VICTOR, *Le Musée du Luxembourg*, în *Paris Guide*, vol. II, Paris, 1867, p. 447–452.

³ Fostă în colecția dr. Hönig.

⁴ Tabloul a trecut prin atelierul pictorului Alexandru Szathmari, pentru restaurare. Cf. K. H. ZAMBACCAN, *Grigorescu*, București [1945], p. 14–15.

⁵ Astăzi la Luvru, inv. 827. Cf. GASTON BRIERE, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures*, I, École française, Paris, 1924, p. 231.

⁶ Anecdota provine de la Grigorescu prin intermediul doctorului Grecescu. Meșterul care ar putea fi Chladek, își lăuda ucenicii astfel: «Bine face ochii... cutare; bine lucrează hainele... un altul; dar cînd e vorba de pămînturi, Nicu le-a... (urma o înjurătură strașnică) la toți!» (Dr. C. I. ISTRATI, *Doi luceferi*, în *Calendarul Minervei*, 10 (1908), p. 127–128).



Interior de ciute. 1866. (Expoziția Tezaurului)

Salonul din 1863 aducea de altfel cîteva dintre operele capitale ale lui Corot, pînze semnate de Rousseau, Daubigny și Paul Huet, precum și de alți peisagiști mai mărunți¹. Între timp Grigorescu fusese însă, precum știm, la Barbizon și, deci, luase contact direct cu motivul și cu problemele sale. Cronologia primelor sale peisaje este deocamdată destul de anevoioasă. În această direcție Grigorescu pornește însă indiscutabil de la Corot, căci peisajele sale în care se vedește mai mult nesiguranța începutului sînt adevărate parafraze ale compozițiilor acestuia. O mică pînză, care fără îndoială este unul dintre cele mai vechi peisaje cunoscute ale lui Grigorescu (col. dr. A. Bușulenga), ne aduce înaintea un motiv lesne de recunoscut oricui s-a apropiat, fie și superficial, de arta lui Corot. Un copac povîrnit pe o coastă, cu crengi prelungi și subțiri, plecate mult spre sol și învăluite în coama stufoasă a frunzișului. Două personaje mărunte se pierd în depărtare, sporind impresia de pustiu și urieșenie pe care o lasă vegetația. Este un Corot romantic, cu umbre care se vor dramatice și care izbutesc doar să sugereze o suavă melan-

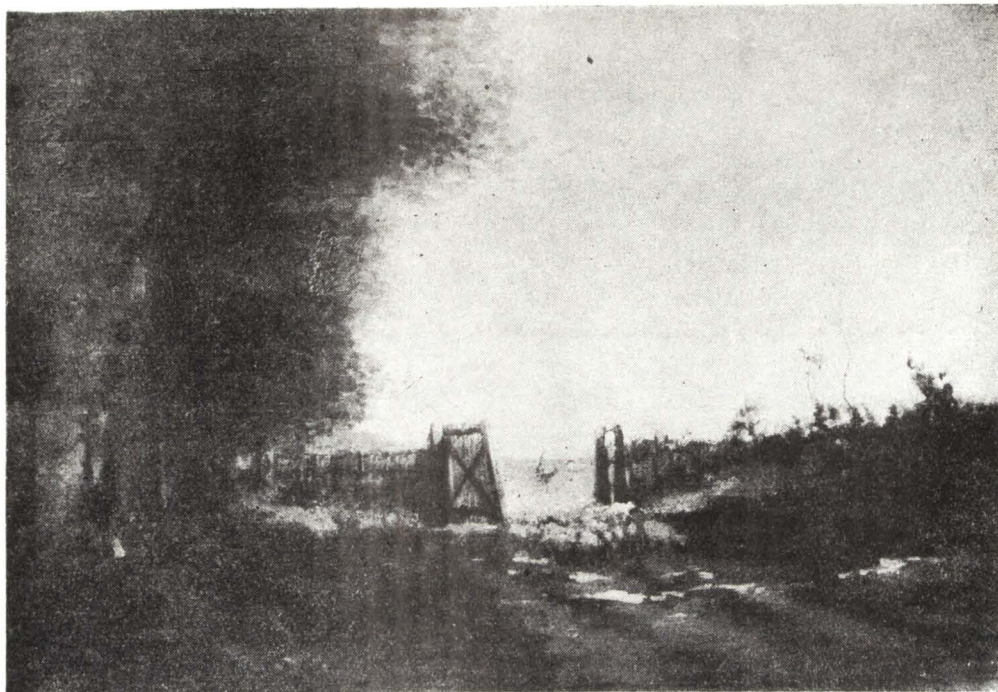
¹ PAUL MANTZ, *Salon de 1863*, în *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 1863, p. 36-43.



Satul Barbizon. (Muzeul Zambaccian) . .

colie. În felurite forme, motivul copacului destrămat de atmosferă va reveni adesea în opera de mai târziu a lui Grigorescu, în care ecourile din Corot, integrate însă într-o viziune personală, vor răsună pînă spre sfîrșit, în peisajele de la Posada. Pasta grăoasă, cu tonuri surde și murdare, scade însă considerabil puterea de sugestie a acestei opere de început. Altădată, în *Margine de pădure* (col. Stratilescu), Grigorescu încearcă, tot pe urmele lui Corot, un peisaj construit cu o eleganță severă, aproape clasică. Copacii subțiri și înalți, cu frunzișul pictat într-o materie fluidă și transparentă, deschid o perspectivă imensă, în care spațiul este dominat de gradația subtilă a valorilor. Ambele peisaje par a data dinaintea primei călătorii în țară, așadar dintre 1862 și 1864.

Tezaurul repatriat în 1956 aduce alte cîteva « incunabula » ale peisajului grigorescian, în genere panouri și pînze de mici dimensiuni, în care pictorul își caută calea, cu incertitudinea și sfiala începutului. Ceea ce caracterizează aceste încercări fără interes artistic este o ciudată lipsă de autenticitate și de unitate stilistică. Fără a fi neapărat cîpii sau pastișe, mai toate par a năzui să se apropie de cîte un model sau se străduiesc să obțină efecte pitorești, fie prin alegerea motivului, fie prin naive procedee tehnice. *Puntea ruptă*, *Peisajul de pădure*, *Turma de oi*, pot fi citate pentru a ilustra acest moment de pregătire și tranziție. Abia într-un *Interior de curte* (Expoziția Tezaurului) datat 1866 și pictat probabil la Barbizon, simțim prezența nemijlocită a naturii. Uitînd de muzee și maeștri, Grigorescu pictează acum liber, stăpînit doar de imaginația sa vizuală. Este o « impresie », o notație spontană, cu efecte de lumină observate în aer liber.



Peisaj cu turmă de oi. (Galeria Națională)



Apus de soare la Barbizon. (Galeria Națională)

Cu *Satul Barbizon* (Muzeul Zambaccian), viziunea artistului atinge o treaptă superioară de realizare, nu atât prin complexitatea sporită a motivului, cât prin adîncirea expresivă a conținutului emoțional. Cele două vaci care vin pe drumul de țară, ca și găinile din primul plan sînt, evident, elemente accesorii, asupra cărora pictorul n-a ținut să insiste, sugerîndu-le doar prin cîteva tușe de roșu, negru și alb. Poezia tabloului trebuie căutată însă în lumina de amurg care învăluie casele și copacii, cu accente nostalgice în griurile zidurilor și în brunul acoperișurilor, ca și în frunzișul de ceață. Tristețea momentului crepuscular este evocată și în *La adăpat* (Galeria Națională). O pîclă violetă coboară peste peisajul pustiu, cu țărâna singuratecă și cu vitele poposite la marginea iazului, sub cerul rănit de lumini galbene și roșii. În *Peisajul cu turmă de oi* (Galeria Națională) adevăratul motiv este tot lumina potolită a apusului, care tremură în frunzele străvezii ale arborilor din stînga, se agață de ostrețele gardului și inundă orizontul. Curtea este acoperită de umbre subțiri, care se aștern și peste o parte a turmei, în timp ce restul acesteia, împreună cu ciobanul în haină albastră, se pierde în pulberea drumului. Omul și animalele fac aci parte integrantă din peisaj, intrînd deopotrivă în țesătura de lumină și umbre care zugrăvește priveliștea și-i determină valoarea afectivă, acel sentiment de împăcare înaintea timpului care curge, de contopire senină cu viața solemnă a cîmpului. Motivul luminii crepusculare revine în *Apus de soare la Barbizon* (Galeria Națională), de astă dată într-o gamă întunecată de brunuri, în care stingerea vibrației cromatice aduce o notă de intimitate aproape afectuoasă. Păstorița și copilul ei, oile care se îndreaptă spre casă, cărarea, copacii, totul trăiește într-o atmosferă de taină prietenoasă, de o adîncă umanitate.

O problemă pe care Grigorescu n-a rezolvat-o întotdeauna în același chip este aceea a raporturilor dintre figuri și peisaj. Cum s-a văzut și cum se va mai vedea încă, figurile sale sînt adesea integrate în priveliște, pierzîndu-se printre celelalte accidente pe care le întîmpină lumina în drumul său și devenind simple accente cromatice prezente în compoziție doar prin sporul de vibrație pe care îl comunică întregului. Este nu numai o preferință plastică, dar și manifestarea unei concepții implicite despre lume, în termenii căreia puterile naturii învăluie ființa umană, fără însă a o anula sau distruge. Un panteism blînd, străbătut de voluptatea comuniunii cu natura, care presupune încredere în lumea exterioară dar și renunțare și uitare de sine și, mai ales, indiferență față de trecerea timpului și de moarte. Țăranul din *Miorița* nu simțea altfel și nici Eminescu, care visa să-și încheie pribegia terestră la marginea mării, printre cetini de brad. Dacă și un Corot a putut simți astfel legăturile dintre om și natură, nu trebuie să deducem deci că Grigorescu și-a însușit concepția maestrului francez ca pe un bun străin, ci doar că, întîlnind un suflet înrudit, s-a simțit atras în mod spontan, împrumutînd unele soluții plastice, un anumit fel de a transcrie frunzișul, o anumită înțelegere a luminii, soluții la care va renunța cu timpul, sau pe care le va păstra transfigurate de propria viziune.

Sînt însă și peisaje în care pictorul părăsește tonul idilic sau elegiac al acestor pînze, năzuind către o expresie mai aspră, mai bărbătească, și evocînd vecinătatea spirituală a lui Courbet. În *Stîncile de la Fontainebleau* (Galeria Națională) materia solului și a vegetației este intuită adînc, cu o viziune realistă care depășește descripția, realizîndu-se într-un limbaj sobru și sintetic, de o deplină maturitate. Masa densă a stîncilor, așezată de-a curme-



Stîncile de la Fontainebleau. (Galeria Națională)

zișul pânzei, se impune prin fermitatea compoziției, precum și prin complexitatea unei palete în care brunurile roșcate din umbre, griurile din lumini și verdele vegetației din primul plan alcătuiesc o armonie sobră, pe deplin corespunzătoare cu impresia de soliditate, de echilibru, care se desprinde din întreaga operă. Printre copacii din fund, lumina definește planurile, deschide



Peisaj la Fontainebleau. (Tablou pierdut)

poteci și sugerează densitatea atmosferei, în timp ce deasupra, cerul albastru, atenuat de norii străvezii distribuiți cu sensibilitate, oferă frunzișului un ecran limpede pe care se înscrie grafia delicată a conturilor, când ferme și viguroase, când destrămate ca un abur, după esența copacilor, dar și după necesitățile unei compoziții cumpănite și clare. Un *Peisaj pierdut*, dar a cărui imagine ne-a fost păstrată prin intermediul unei fotografii, trebuie așezat în imediata apropiere a *Stîncilor*, atît prin rarele sale însușiri picturale, cît și prin incontestabile asemănări de factură. Elementele peisajului sînt în fond aceleași: vegetația, solul, lumina, încît se poate afirma că a fost pictat cam în aceeași vreme și în aceeași regiune. Motivul este însă altfel văzut, poate chiar cu mai multă îndrăzneală și spontaneitate. Primul plan este lăsat în umbră, spre a se spori și mai mult intensitatea tonurilor care fac din rîpa calcaroasă un focar de neliniștită lumină estivă, peste care masele copacilor se profilează cu discreție, cu o grație adolescentă și sfioasă. *Toamna* de la Galeria Națională aduce o altă viziune a lumii vegetale, prin monotonia apăsătoare a verdelui roșcat care se întinde pretutindeni, ridicat patetic



Toamna. (Galeria Națională)

spre cer de crăcile negre ale copacilor. Tabloul a suferit însă mult din pricina condițiilor în care a fost păstrat, stîncile risipite în iarbă și-au pierdut tonurile primitive, iar cerul a devenit opac și cenușiu. 1

Intrarea în pădurea de la Fontainebleau (Muzeul Zambaccian) este o adevărată sinteză a evoluției lui Grigorescu din primii ani petrecuți în Franța, a lucrurilor învățate și a experiențelor proprii și, mai ales, o realizare artistică în care sufletul pictorului se exprimă întreg, cu o libertate disciplinată de adevărat creator. Arborii bătrîni, cu coroana bogată, ocupă cea mai mare parte a pînzei, formînd o diagonală care accentuează fuga planurilor spre fund, între pămîntul străbătut de lumini mobile și peticul de cer primăvărat. Pe pajiștea luminoasă înaintează spre pădure o pereche minusculă. Bărbatul, care după tradiție ar fi botanistul Grecescu, poartă o pălărie mare galbenă, pantaloni negri, iar pe după gît o tolbă verde care se desprinde pe albul hainei. Femeia este îmbrăcată într-o lungă rochie albastră, ținînd deasupra capului brun umbrela galbenă, deschisă. Tonurile sînt limpezi, tremurătoare, ca de acuarelă, așternute neted, cu o puritate care le sporește intensitatea. Tocmai prin această calitate cromatică, în ciuda dimensiunilor miniaturale, cele două figuri echilibrează masa uriașă a copacilor și privirea este atrasă în primul rînd asupra prețioaselor pete de culoare alăturate cu atîta grație. Frunzișul stufos se înalță apoi masiv cu o evidență plastică impunătoare, vrednică de Courbet, spre a întîlni albastrul luminos al cerului, de unde privirile se întorc iarăși spre sol, pornind mai departe, împreună cu feerica pereche, către bolțile de frunze. Din adîncul pădurii, în dreapta, se arată o întreagă procesiune de făpturi mărunte, a căror realitate stă în cîteva năluciri de albastru, negru și roz, printre umbrele molatice. Neobservat pentru cei mai mulți, episodul încheie oarecum tabloul într-o atmosferă de vis. Este, poate, adunată într-o imagine simbolică, întreaga viață fantastică a acestui poem închinat tinereții și unei zile de primăvară.

Aceeași pereche revine într-un alt peisaj, stîncos și umbrat de o vegetație fabuloasă (Crîng, Expoziția Tezaurului). Aci însă albastrul rochiei și galbenul pălăriei și-au pierdut vibrația, deși tonurile au rămas neschimbate. Lipsește acordul cromatic dintre figuri și peisaj, ceea ce nu împiedică totuși



Pictorul la peisaj. (Biblioteca Academiei R.P.R., Stampe)

ca acesta din urmă, cu griul albăstrui al stîncilor și cu frunzișul estompat în tonuri mate de pastel, să-și păstreze delicata poezie agrestă.

La Barbizon, printre confracții mai tineri sau mai în vîrstă, Grigorescu nu mai era de mult un necunoscut. Numele său pătrundea tot mai mult în țară, mai ales în urma vizitei din 1864, cînd tînărul pictor adusese cu sine, drept mărturie a marilor sale însușiri, pînzele pictate în cursul călătoriei și poate chiar și unele dintre cele lucrate în Franța. Situația sa bănească rămăsese, totuși, ca de obicei, precară. La 11 august 1866, sporul convenit pentru cheltuielile extraordinare, în sumă de 543 franci și 50 centime, nu i se plătise încă în ciuda aprobării date ¹. Cum bursa se apropia de sfîrșit, Grigorescu ceru o prelungire de încă doi ani, spre a merge în Italia ². Cuprins de o subită grijă pentru banul public, ministrul se arată însă neînduplecat: «Se va regula trimiterea spezelor extraordinare și a banilor de drum, făcîndu-i-se cunoscut că nu i se mai poate acorda nici o prelungire peste termenul de 1 octombrie» ³. Dacă banii mai întîrziară încă pînă spre sfîrșitul toamnei, numele artistului dispăru cu exactitate de pe lista bursierilor, la data fatală ⁴.

Fără sprijin material din țară, cu puținul pe care-l va fi putut agonisi vînzîndu-și pînzele vreunor amatori francezi, Grigorescu rămase totuși în Franța peste iarnă, căci în decembrie locuia încă la Paris, în rue de Seine, nr. 59 ⁵. Ar fi deci cel de-al treilea și probabil ultimul dintre domiciliile pe care Grigorescu le-a avut în capitala Franței înainte de 1870 ⁶. *Atelierul artistului* (Expoziția Tezaurului) ar putea înfățișa tocmai această locuință, în care tablourile deveniseră mai numeroase iar mobilierul, sporit și ales cu oarecare grijă, denotă înclinări de colecționar. Încăperea vastă, cu fereastra largă din dreapta, nu pare în orice caz a fi dintr-o casă din țară, unde, precum se știe, Aman își construisese cu destulă greutate un atelier propriu pentru pictură. Grigorescu are acum mai multe șevalete mari, pe care se văd tablouri încadrate somptuos, poate în vederea vreunei expoziții, alte pînze fiind agățate meticulos pe perete, fotolii confortabile, un dulap spațios. În stînga, îndărătul șevaletelor, o colecție de ceramică este expusă muzeal pe un panou, iar în fund, prin ușa deschisă, privirile pătrund în odaia de dormit, îngrijită și curată ca o chilie de călugăr. Îndeosebi pentru un artist, ordinea pare exemplară, reflectînd un spirit echilibrat și activ, cum va fi de acum încolo Grigorescu, pînă în anii de bătrînețe de la Cimpina. Tabloul este expresia unui moment de mulțumire intimă, pricinuit poate de terminarea unei lucrări importante ⁷, obiectele își ocupă locul împăcate, într-un univers stabil și inteligibil, lipsit de pateticul contrastelor puternice, dar și de viața picturală a *Atelierului* din 1863, cunoscuta pînă din colecția Dona.

★

Motivul pentru care pictorul nu se întoarse numai decît în țară se poate bănuî ușor. Își termina desigur pînzele destinate Expoziției Internaționale

¹ Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 437/1866. Cf. THEODORA VOINESCU, *Epoca de formație a lui N. Grigorescu*, București, 1938, p. 19.

² THEODORA VOINESCU, *loc. cit.*

³ Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 437/1866. Cf. și THEODORA VOINESCU, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Scrisoarea pictorului către minister din 10 decembrie 1866, Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 437/1866, f. 815. Cf. THEODORA VOINESCU, *loc. cit.*

⁶ Precum se știe, Grigorescu locuia în 1862 în rue Corneille, 5, iar în 1863 în rue du Cherche-Midi, 23.

⁷ S-ar putea să fie vorba de grupul de opere destinate Expoziției din 1867.



Intrarea în pădurea de la Fontainebleau. (Muzeul Zambaccian).



Crîng. (Expoziția Tezaurului)



Atelierul artistului. (Expoziția Tezaurului)



Spălătorese la râu. (Expoziția Tezaurului)

din 1867, la care România participa pentru întâia oară ca stat independent și care îi oferea, pe de altă parte, prilejul celei dintii întâlniri cu publicul. Comisarul pavilionului românesc, Alexandru Odobescu, se străduise să înfățișeze, cu modestele mijloace de atunci, bogățiile artistice ale țării, începînd cu vestitul tezaur de la Pietroasa și cu antichitățile adunate de Pappazoglu și Bolliac. Arta românească veche era reprezentată prin piese de argintărie, țesături, manuscrise miniaturate și tipărituri adunate de pe la mănăstiri și din cele cîteva colecții publice, precum și prin acuarelele documentare ale lui Trenk. Pavilionul însuși, construit de arhitectul Arsène Baudry, era o imitație a bisericii Stavropoleos, cu cioplituri artistice în piatră și cu pridvorul tradițional, de un efect destul de baroc în această împrejurare. Cu excepția contribuției lui Grigorescu, operele de artă modernă expuse erau însă de interes secundar sau chiar cu totul neînsemnate. Dacă acuarelele unui Szathmári interesau prin pitorescul lor, ne putem închipui ce puteau însemna în mediul artistic al Parisului portretul haiducului Radu Anghel de Mișu Pop sau *Deșteptarea României* de Tattarescu și, cu atît mai mult, producții semnate de Olivier, maestrul de desen al seminarului din Buzău, de obscurul Dobrentz din Piatra-Neamț sau de tînărul Verussi. Alături de o țărăncă a lui Focșaner, singura sculptură expusă, pavilionul mai cuprindea proiecte ale arhitecților Orăscu și Montauceanu, releveuri de la Trei Ierarhi făcute de Ștefan Emilian, precum și o reducere a bisericii episcopale din Curtea de Argeș, construită în lemn de Karl Storck¹. Cu atît mai regretabilă era, deci, în aceste împrejurări, absența lui Aman și chiar a lui Gh. Panaiteanu, care ar fi putut susține alături de Grigorescu, prin portretele lor ca și prin compozițiile

¹ Notice sur la Roumanie, Paris, 1868, p. 205 -- 208; A. BAUDRY, Exposition Universelle 1867, Paris. Section de la Roumanie. Cf. și Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue général publié par la commission impériale, 2^e édition. Paris, p. 157 -- 158.



Cosașul. (Muzeul Grigorescu din Cîmpina)

istorice ale celui dintîi, prestigiul artistic al unei școli încă atît de puțin cunoscute publicului european.

Deși numeroase alte țări participau la expoziție, pictura era dominată firește de școala franceză, atît prin marea număr al operelor expuse, cît și prin calitatea lor ¹. Pictorii de la Barbizon, peisagiștii, Corot, Courbet, expuneau masiv. Președinte al juriului fu ales Théodore Rousseau ², iar lui Millet i se acordă marea medalie de aur pentru pînzele sale cu țărani ³. Curentul realist căpăta astfel o consacrare oficială, care presupunea o adevărată revoluție a gustului, o înfrîngere răsunătoare a sterpei rutine academice și o

¹ *Catalogue général*, p. 11–69. Printre expozanții francezi figurează și Emmanuel Lansyer, prietenul lui Grigorescu, cu două pînze: *Matinée de septembre à Douarnenez*, *Finistère* și *Un lavoir à marée basse, côtes de Bretagne*, ambele înfățișate în prealabil la Salon, prima în 1865, cea de-a doua în 1866. (Pentru Lansyer, vezi R. NICULESCU, Grigorescu între clasicism și romantism, în «Studii și cercetări de Istoria Artei», 3, (1956), — nr. 3–4, p. 130).

² PROSPER DORBEC, *Théodore Rousseau*, Paris, f.a., p. 104–107.

³ MOREAU NÉLATON, *op. cit.*, vol. II, p. 26.



Bătrână cu sacul în spate. (Muzeul Oraşului Stalin)

acceptare largă a noilor idealuri artistice şi sociale, care se vor afirma pretutindeni în deceniile următoare. Ca de obicei, oficialitatea rămăsese totuşi în urmă, Manet şi grupul viitorilor impresionişti lipseau, ceea ce da expoziţiei un caracter uşor vetust şi, în orice caz, moderat. Însuşi faptul că lui Courbet i se acordase un loc relativ mai restrâns decât altora, decât blindului Millet de pildă, denota prudenţă, dacă nu chiar ostilitate faţă de novatori.

Pentru Grigorescu însă, preţuirea de care erau înconjuraţi pictorii în preajma cărora îşi petrecuse atîta ani, împărtăşindu-le convingerile şi urmîndu-le exemplul, era o confirmare fericită, un îndemn de a continua pe drumul început. Contribuţia sa vădeşte o categorică orientare realistă. Nici un subiect mitologic, alegoric sau retrospectiv, ci dimpotrivă, teme umile din viaţa oamenilor simpli, alese şi în vederea pitorescului desigur, dar şi pentru semnificaţia lor socială. În cataloagele expoziţiei figurează sub numele său şapte tablouri: *Lavandières*, *Bandes de tziganes campés dans la steppe de Roumanie*, *Chasseur dans les bois*, *Huttes de tziganes en Roumanie*, *Un gamin*, *Tête de petite fille*, *Fruits*¹. Cu excepţia naturii moarte, sînt toate reprezentări ale formei umane, fie singură, fie însoţită de peisaj. Ciudată este absenţa peisajului pur, pe care Grigorescu îl socotea deci, deocamdată, mai puţin reprezentativ pentru creaţia sa sau pentru care păstra încă rezerve de principiu, de provenienţă academică. Un lucru este sigur însă, tabloul cu figuri a ocupat un loc larg în producţia lui Grigorescu dinainte de 1867, în anii petrecuţi la Barbizon.

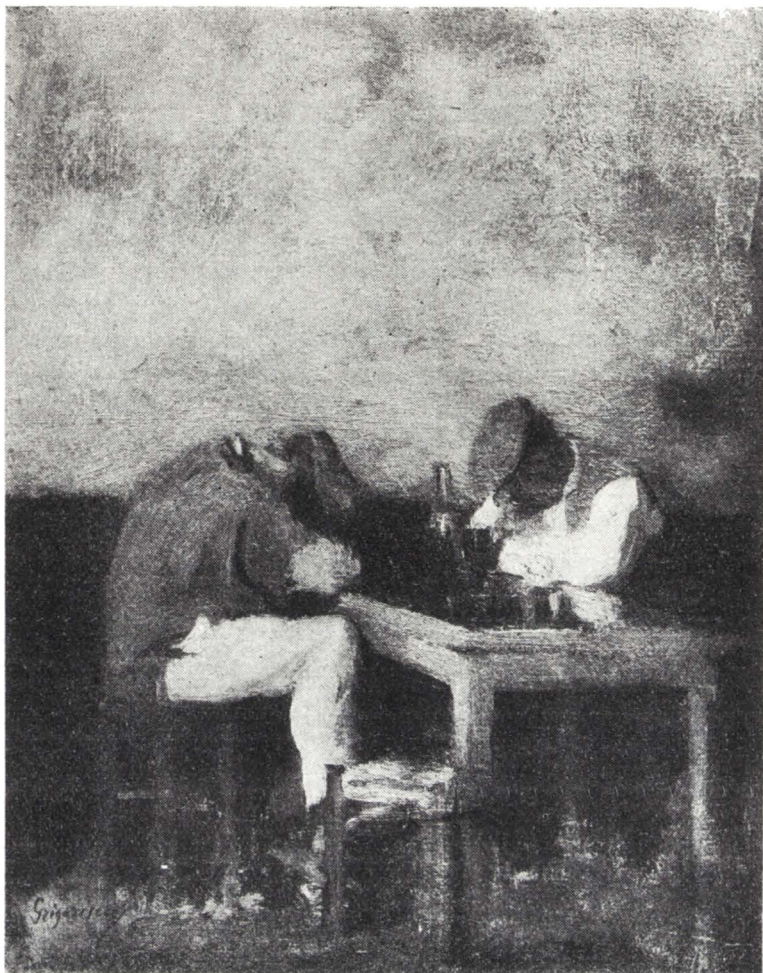
Nici unul dintre cele şapte tablouri nu poate fi identificat deocamdată cu precizie. Compoziţiile cu Țigani pornesc în orice caz de la note luate în

¹ *Notice sur la Roumanie*, p. 205—206.



Tăran francez odihnindu-se. (Galeria Națională)

țară, cu prilejul călătoriei din 1864, și sînt pictate deci în atelier, ca mai toate operele artistului din acea vreme. *Spălătoresele* din 1867 ar putea fi tabloul intitulat *La rîu* în expoziția Tezaurului, tablou pe care avem toate motivele să-l considerăm ca pictat în această epocă. Este un caz tipic de incertitudine între compoziția picturală și reminiscențele clasiciste. Tocmai intenția de a fi pe placul publicului și poate și pe acela al juriului expoziției îl va fi făcut pe artist să dea atîta relief figurilor principale, cu riscul chiar de a le desprinde de peisaj. Sublinierea elementului anecdotic, atît de puțin obișnuită la Grigorescu în această vreme, poate avea aceeași origine. O schiță preliminară în ulei, aflată de asemenea în Tezaur, dovedește de altfel că pictorul și-a impus în tablou o viziune care nu mai putea fi a sa. Pe cît este versiunea definitivă de «terminată» în ce privește figurile, cu supărătorul contrast dintre acestea și spațiul înconjurător, pe atît e schița de liberă, cu forme stabilite în pete de culoare integrate pe deplin în structura cromatică a compoziției. Privite în sine, figurile din versiunea pe care o socotim destinată expoziției au netăgăduite însușiri. În acestea, efectul plastic este obținut cu o tușă picturală subordonată formei, desenul impune prin virtuozitate



Doi bețivi. (Col. Onic Zambaccian)

și eleganță, materia trăiește cu intensitate cromatică, iar tonul local este accentuat cu ingenuitate și savoare. În peisaj ele par însă adăugate, avînd grația stranie a unor figurine de porțelan așezate în iarbă. Materia veșmintelor, mai ales roșul din șorțul spălătoresei aflată în picioare, ne duce la Corot, care în 1866 expusese la salon cîteva tablouri cu figuri ¹.

Grigorescu căuta încă soluții proprii pentru reprezentarea figurilor în peisaj sau în interior. Nu vom fi surprinși deci dacă în alte tablouri cu subiecte rustice vom întîlni reminiscențe din Millet. *Cosașul* (Muzeul din Cîmpina), cu silueta monumentală, profilată pe întinderea cîmpului, evocă precis arta maestrului din Barbizon, însă fără plenitudinea cromatică și evidența plastică a acestuia. Mai aproape de Millet și totuși mai personală este *Bătrîna cu sacul în spate* (Muzeul Orașului Stalin), în care volumele sînt absorbite de lumina peisajului. Motivul lui Millet este interpretat aci mai liber, iar sentimentul îi aparține în totul lui Grigorescu prin moliciunea meditativă și resemnată a penumbrelor. Mai poate fi citat în aceeași serie *Țăranul francez odihnindu-se* (Galeria Națională), imagine aspră a unui rob

¹ GERMAIN BAZIN, Corot, p. 107.



Scara de la Căldărușani. 1867. (Col. arh. Gibory)



Bărăția din Cîmpulung. (Galeria Națională)



Maternitate. (Muzeul Zambaccian)

al gliei, pictată în tonuri teroase care îl înfrățesc pe țăranul istovit cu pământul pe care se odihnește.

În *Bețivii* (col. Onic Zambaccian), Grigorescu ajunge însă la o viziune personală, lipsită de emfază sau de preocupări descriptive. Problema «finitului» pictural, atât de mult dezbătută atunci în lumea artistică franceză și care în curând va fi reluată de cronicarii expozițiilor bucureștene, este soluționată de astă dată magistral, cu un instinct artistic viguros și sigur. Imaginile celor doi bărbați adormiți la masă, cu sticla de vin între ei, nu sînt nici ironice, nici moralizatoare, ci există. Formele sînt sintetizate aici în zone de culoare abia modelate prin cîteva umbre sumare dar sugestive, iar desenul, încorporat în substanța cromatică, a pierdut orice urmă de schematism academic.

★

Grigorescu nu așteaptă deschiderea expoziției din 1867. Își terminase oare economiile, voia să-și lămurească mai curînd situația? Ca de obicei, se hotărî repede, căci dacă la 29 martie se afla încă la Paris, cerînd ministerului să-i trimită bani «pentru voiagiu, să mă întorc în țară»¹, la 15 mai îl vedem la București². Străbătuse și de astă dată Galiția, întîmpinat de pitoreștii evrei

¹ Arh. st. Buc., Min. Instr., dos 378/1867, f. 332. Cf. THEODORA VOINESCU, *op. cit.*, p. 20.

² Scrisoarea lui Grigorescu către minister, din 15 mai 1867, Arh. st. Buc., dos. 387/1867, f. 526. Cf. THEODORA VOINESCU, *op. cit.*, p. 20-21.



Mocanul. (Muzeul Armatei)



Sub cart. (Colecție particulară)

care vor reveni de atâtea ori sub penelul său¹. Ar fi rămas chiar o vreme la Lemberg, atras de mișcarea pestriță a târgului local, pînă cînd autoritățile, îngrijorate de însemnările pe care și le lua străinul, i-ar fi pus în vedere să plece².

Ajuns printre ai săi, pictorul scrisese iar ministrului. Era nemulțumit, descurajat. Simțea că o întoarcere definitivă în țară ar fi fost prematură, în împrejurările de atunci, «departe de museuri, de expoziții și de societăți artistice de unde nasc ideile și concurența, care fac pe cineva să progreseze neîncetat»³. Cei cinci ani de studii pe care-i folosise cu atîta rîvnă nu-i ajungeau, tablourile care-i umpleau atelierul și care ar fi făcut renumele unei cariere de pictor, nu i se păreau a depăși nivelul unor simple încercări: «Pînă acum am făcut studii pentru studii chiar, acum am nevoie să studiez ca să pot produce»⁴. Convinș poate și de felul în care artistul participase la expoziția universală⁵, ministrul se hotărî în sfîrșit să acorde prelungirea bursei, de astădată pentru Italia, adăugînd condiția, firească pentru oricare dintre tinerii trimiși în străinătate spre a-și desăvîrși pregătirea artistică, dar care în cazul lui Grigorescu era inutilă și jignitoare, de a expedia în țară «pe fiecare an o copie a vreunui tablou ce i se va desemna de către guvern»⁶, spre a dovedi progresele făcute. Artistul nu-și grăbi însă plecarea. Din mai pînă în septembrie călători prin țară și pictă fără întrerupere, cu popasuri mai îndelungate la Căldărușani, Tîrgoviște, Cîmpulung și Rucăr⁷.

¹ A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 37.

² *Ibidem*, p. 43.

³ Scrisoarea lui Grigorescu din 15 mai 1867.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cf. scrisoarea prin care Ion Bălăceanu, agentul Romîniei la Paris, susține cererea pictorului pe lîngă Ministerul Instrucțiunii, la 8 aprilie 1867: «... Mr. Grigorescu est un des rares boursiers roumains qui ont profité de leur séjour en France et des sacrifices qu' ils coûtent à l'État. Il est aussi le seul peintre roumain dont les tableaux orneront dignement notre Exposition». Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 378/1867, f. 331 (Cf. și THEODORA VOINESCU, *op. cit.*, p. 21). Grigorescu era deci încă la Paris la acea dată.

⁶ Rezoluția pusă pe cererea pictorului din 15 mai 1867. Cf. THEODORA VOINESCU, *op. cit.*, p. 21.

⁷ A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 47. Înainte de a porni prin țară, Grigorescu ar fi solicitat iarăși un post de profesor la Școala de belle-arte, fiind refuzat și de astădată (*Ibidem*, p. 45–46). Nici un document nu întărește această afirmație.

Scara de la Căldărușani datează din timpul acestei călătorii. Nimeni în arta noastră, în afară de Luchian și Petrașcu, n-a știut să dea atîta viață picturală unei clădiri. Curtea mănăstirii este văzută pe înserate, cu penumbre care se împrăstie pe zidurile palide, pătrund tăcute prin unghere și stăruie în preajma acoperișului, ca un zbor de lilieci. Liniile și planurile și-au pierdut rigiditatea geometrică, atenuate de lumina crepusculară, împrumutînd edificiului un suflet sfios și rustic. Rarele siluete de călugări, cel care urcă treptele cu fruntea plecată, cel care silabisește din filele unei cărți, punctează ritmul domol al acestei priveliști vespérale.

La Cîmpulung Grigorescu a fost desigur de mai multe ori, înainte și după 1870. Vestita *Bărăție* apare în cel puțin trei tablouri, pictate cam în același timp, probabil în 1867. Una dintre aceste pînze, aflată la Galeria Națională este compusă în înălțime, cu intenția vizibilă de a acumula masa clădirilor în jurul turnului. Printre zidurile umbrite, circulă trecătorii mărunți, îmbrăcați în straie țărănești. Siluetele lor sînt sugerate sumar, aproape aluziv, cu o libertate care, departe de a dăuna unității tabloului, echilibrează compoziția prin accente luminoase sau sumbre. Formele aspre ale caselor pictate în suprafețe mari, într-o pastă prin care se străvede pe alocuri pînza, ca și primul plan, cu umbre șovăitoare și lumini crude, sînt construite în spațiu în funcție de vibrațiile atmosferei. Prin pata sa de întuneric, proiectată pe zidul alb, trăsura cu doi cai din stînga, poate chiar aceea de care se servea pictorul, contribuie la echilibrul întregului, compensînd masele din partea opusă și oferind un acord de bază jocului de valori.

Interioarele sînt rare în pictura de tinerețe a lui Grigorescu. După cele trei *Ateliere* din Paris¹, după *Chilia* de la Căldărușani pictată în 1864², se pot cita totuși cîteva datorate acestui răstimp petrecut în țară. *Sub cort*³ este o compoziție juvenilă, orientată mai mult spre efectul literar și pitoresc. Încă de atunci viața mizeră a ȝiganilor exercita asupra pictorului o atracție deosebită. Cele două pînze prezentate la Expoziția Universală, ca și această scenă de interior, deschid o serie care se va multiplica de-a lungul întregii sale cariere. Grigorescu este fără îndoială unul dintre pictorii cei mai de seamă care s-au apropiat de chinuiții nomazi, nu numai din interes pentru fizionomiile lor exotice și pentru dezordinea pitorească a zdrențelor pestrițe, dar și cu o simpatie umană care va găsi adesea accente lirice, de viguroasă și de adevărată poezie. De astă dată însă compoziția nu este decît o simplă încercare, în care dorința de a sublinia pateticul scenei trece înaintea exigențelor figurative. Însăși semiobscuritatea cortului este melodramatică. Luminile ating fruntea lăutarului, mîna care poartă arcușul, pieptul cu cămașa sfîșiată, fără a construi îndeajuns formele. ȝiganka întinsă nostalgic este un nud lipsit de consistență, așezat de-a curmezișul pînzei, fără legături organice cu restul. Tot atît de fortuită apare imaginea copilului gol, pictat în tonuri luminoase. Aceasta din urmă însă, definită cu siguranță și sobrietate, este în sine un studiu realizat, vrednic de peisajele contemporane ale pictorului. În legătură cu aceeași călătorie, Vlahuță vorbește în treacăt de un tablou intitulat *Vatra de la Rucăr*. Descrierea sa este îndeajuns de generică («... o liniște de biserică înlăuntrul sărăcăcioasei căsuțe de țară, unde nevasta, așteptîndu-și omul de

¹ Pentru primele două cf. R. NICULESCU, *Grigorescu între clasicism și romantism*, p. 157—161.

² *Ibidem*, p. 167 și 170.

³ Tablou aflat înainte în colecția lui Vlahuță.

la muncă, stă lângă vatră și-și adoarme copilul»)¹, ceea ce ar împiedica deocamdată identificarea pinzei dacă nu cumva este vorba de tabloul cunoscut astăzi sub acest titlu, tablou datat însă de artist în 1870². Harnicul și entuziastul biograf nu va fi văzut data, ascunsă sub ramă. Admirabila *Maternitate* din Muzeul Zambaccian înrudită prin motiv, pare a aparține în schimb acelei perioade. Destule elemente îndreptățesc această ipoteză, similitudini certe de factură cu *Mocanul* despre care vom vorbi îndată, paleta dominată de brunuri și griuri, lirismul tușei, materia însăși, mai bogată în lumini și aproape transparentă în umbre. Interiorul de o simplitate impresionantă învăluie în penumbrele sale imaginea tinerei țărănci și pe aceea a copilului culcat în albie. Prin frumusețea sa ideală ca și prin suavitatea atitudinii, femeia este o madonă rustică, înrudită cu sfințele de la Agapia. Frumusețea sa este transcrisă însă în termenii limbajului pictural, sugerată doar în pete largi de lumină și de umbră, care dau formelor o vibrație continuă. În acest ritm pictural își găsește expresia sentimentul artistului, de reculegere delicată înaintea unei scene etern umane, transfigurată de farmecul luminii.

Concepția picturală, care va deveni atât de specifică lui Grigorescu, își face loc și în interpretarea *Mocanului* pe care pictorul îl va fi întâlnit în partea muntoasă a călătoriei sale, la Cîmpulung de pildă, sau la Rucăr³. Silueta monumentală, gama restrînsă, distribuția dramatică a luminilor, dau ciobanului o înfățișare aspră, de zeități păduratică sau de războinic dac. Țăranul român se ivește astfel în creația maestrului într-o ipostază majoră, eroică, de un romantism viguros și profetic, care trece dincolo de gingășia idilică a unui Alecsandri, sau de optimismul convențional care definește atîtea dintre subiectele țărănești zugrăvite de Aman și de Szathmary, prevestind viziunea generației ce va asista la revoluția din 1907, a lui Camil Ressu și a lui Liviu Rebreanu. S-a vorbit, și precum am văzut, pe drept cuvînt, de asemănările dintre interpretarea vieții rustice din pînzele pictate de Grigorescu în Franța și motivele corespunzătoare din opera lui Millet. *Mocanul* lui Grigorescu vine însă din altă lume, vădește frămîntări interioare proprii artistului român, exprimate într-un limbaj direct și viu, în care forma este interpretată larg și pictural, iar lumina pîlpîie neliniștită și amenințătoare.

★

În septembrie Grigorescu se află încă în București, așteptînd banii de drum⁴. Amînînd deocamdată proiectul călătoriei în Italia, se întoarce apoi în Franța, stabilindu-se de astă dată se pare la Marlotte, nu departe de Barbizon⁵. Era de multă vreme una dintre figurile familiare ale grupului de peisagiști și, cînd în 1868, aceștia organizează o expoziție la Fontainebleau, Grigorescu

¹ A. VLAHUȚĂ *op. cit.*, p. 48.

² Tabloul a figurat sub acest titlu în expoziția articolului din 1900 (*cat.*, nr. 54). A fost reprodus în *Calendarul Minervei*, 10, (1908), p. 262.

³ Cf. A. VLAHUȚĂ, *loc. cit.*; V. CIOFLEC, *op. cit.*, p. 24 și pl. 22 (aici însă *Mocanul* figurează printre pînzele din Italia, ceea ce constituie, după opinia noastră, o greșală de cronologie).

⁴ Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 379/1867.

⁵ «Nu m-am mai dus la Barbizon, îmi povestea o dată pictorul cu o umbră de melancolie. Începuse să-mi fie dragă una din fetele lui Millet și, cine știe? — poate că... nici eu nu i-aș fi fost indiferent, dacă mai rămîneau pe acolo. Dar mă gîndeam că ea e fata unui artist mare, că eu n-am încă nici un rost pe lume, că nu se știe dacă-l voi avea vreodată, și-mi ziceam c-ar fi o faptă de om necinstit s-o fac și pe ea să îndure nevoile și păcatele mele. M-am vindecat muncind. Ea n-a știut nici odată c-am iubit-o și nimeni n-a bănuț ce-a fost în inima mea». (A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 53).



Autoportret. 1868. (Galeria Națională)



Paznicul de la Chailly. 1867. (Expoziția Tezaurului)

fu invitat firește să participe. Printre cele patru tablouri cumpărate din expoziție de Napoleon al III-lea pentru colecția sa personală de la Tuileries se va afla astfel și o *Glastră de flori* de Grigorescu¹, care-i aducea artistului cea dintâi recunoaștere internațională. Tot în 1868, Grigorescu expuse pentru întâia

¹ Cf. « Familia » din 6 august 1868, precum și nota semnată C. Stoenescu, păstrată la Arhivele statului (Min. Instr., dos. 532/1868). Vlahuță (op. cit., p. 35) și V. Cioflec (op. cit., p. 17) se înșală deci atunci când afirmă că expoziția de la Fontainebleau a avut loc în toamna lui 1866. După unii



Cusătoreasă. (Galeria Națională)

oară la Salonul din Paris¹. Tabloul ales pentru această însemnată împrejurare era o *Țigancă tânără* pictată desigur în timpul vizitei făcute în țară în anul

biografic, împăratul ar fi cumpărat de la expoziție nu unul, ci două tablouri de Grigorescu: un *Cap de fată* și o *Creangă de măr înflorit*. Pentru știrile contemporane, cf. THEODORA VOINESCU, *Epoca de formație*, p. 22–23.

¹ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture... des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1-er mai 1868*, Paris, 1868, p. 142, nr. 1149: *Jeune bohémienne*.



Bătrîna cerșetoare. 1868. (Galeria Națională)

precedent. În anul următor contribuția lui Grigorescu la Salon număra două tablouri; *Vînat și Șatră de țigani în România*¹.

Greutățile materiale nu conțin însă nici în acest răstimp. Pînă la sfîrșitul șederii în Franța, corespondența pictorului dezvăluie nepăsarea condamnată a celor de la minister, care întîrziu ca de obicei cu achitarea materialelor de pictură și, în cele din urmă, nu trimiseseră nici banii de drum pentru întoarcere, în primăvara lui 1869, cînd zvonurile de război, ca și nevoia de a participa în sfîrșit la viața artistică a țării, îl determinaseră pe artist să-și

Lansyer expunea *Une source en Bretagne* (p. 178, nr. 1430) iar Edouard un tablou intitulat *Idylle* (p. 112, nr. 920). Expuneau de asemenea Corot (p. 73), Courbet (p. 75), Daubigny (p. 80).

¹ Cf. *Explication...*, Paris, 1869, p. 149, nr. 1103 (*Gibier, Nature morte*) și 1104 (*Campement de bohémiens en Roumanie*). Dintre elevii lui Cornu expun de astă dată Fournier (p. 130, nr. 965: *Le berger et la mer* după La Fontaine și nr. 966: *Le lépreux de la cité d'Aoste*), Laforce (p. 181, nr. 138: *Pénélope*), Lansyer (p. 184, nr. 1363: *Le Château de Pierrefonds* și nr. 1364: *Le bac de Port-Ru* (Finistère)). Sînt prezenți, firește, Corot (p. 76), Courbet (p. 79), Daubigny (p. 86), cărora li se adaugă Millet (p. 230).

încheie lungă perioadă de studii petrecută în muzeele Parisului și printre pictorii de la Fontainebleau¹.

★

În ultimele tablouri pictate în Franța, Grigorescu se arată preocupat îndeosebi de reprezentarea formei umane. Puternica sa vocație de portretist se afirmă cu tărie în *Autoportretul* din 1868 (Galeria Națională), operă de maturitate deplină, atît prin meșteșug cît și prin viziune. Pictorul și-a creat acum un limbaj pe deplin personal, stăpînit cu dezinvoltură și eleganță, liber de reminiscențe și totuși integrînd o experiență bogată în care barocul și romanticii stau alături de peisagiștii secolului său. De acum încolo, foarte puține sînt lucrurile care-i mai rămîn de descoperit. Își va întineri ceva mai tîrziu paleta, va adînci problemele picturii în aer liber și va căuta soluții noi pentru integrarea figurilor în peisaj. Vibrația sa caracteristică, felul său propriu de a înțelege motivul, de a folosi culoarea și lumina, de a interpreta forma, se iviseră. *Autoportretul* este în toate aceste privințe o etapă exemplară, unul dintre acele momente în care se lămuresc tendințele și aspirațiile cele mai adînci ale unui artist. Însăși înfățișarea pictorului se schimbase între timp. Reveria sfioasă din ochii tînărului care își căuta încă drumul, uimit parcă de spectacolul strălucit al artei și de ciudățeniile vieții, face loc acum unei priviri sigure, pătrunzătoare, de bărbat care știe să domine și să lupte. Formele feței sînt construite temeinic, cu o siguranță magistrală care nu răpește nimic din libertatea picturală a viziunii, cu accente energice în lumini și tranziții delicate în umbre. Culoarea freamătă sau se stinge, se adună în tușe mărunte și prețioase, sau izbucnește în trăsături largi și hotărîte care definesc planurile și însoțesc ritmul formei. Imaginea se desprinde astfel din penumbrele fondului, viguroasă și în același timp sensibilă, fermă și totuși străbătută de continua ondulație a luminii care comunică trăsăturilor mișcarea subtilă a vieții interioare.

Portretul de bărbat (col. Mihai Popovici)², aduce aceleași însușiri de pătrundere psihologică, o construcție mai strînsă și mai puțină vibrație luminoasă. O pictură mai puțin personală poate, dar cu admirabile calități de soliditate, cu o adîncime în umbre care dă bărbatului cu favorite brune și cu fruntea pleșuvă un aer sever și concentrat. Mai complexă, mai larg pictată, este imaginea *Paznicului de la Chailly* (Expoziția Tezaurului). Lumina își recapătă aci mișcarea, tușa devine vie și evocatoare, denunțînd decrepitudinea senilă a feței, cu planuri surpate dramatic și peri învîlmășiți și cărunți. Mîinile care încarcă pistolul sînt de o savuroasă plasticitate, pictate în brunuri onctuoase cu lumini aurii, peste albastrul vînat al hainei, în care materia este evocată puternic dar sobru, fără virtuozitate aparentă și efecte pitorești. Departe de a cădea în anecdotă sau în descripție, întreaga operă se menține într-o notă gravă, impunătoare. Același bătrîn, așezat cu pipa în mînă înaintea unei curți, apare într-un alt tablou, de mai mici dimensiuni (Galeria Națională). De astă dată accentul nu este pus pe fizionomia lăsată în umbră, ci pe volumele compacte ale trupului văzut din profil și, mai ales, pe materia grea a hainei, care cade în cute largi și obosite. Silueta paznicului, cu spatele plecat, cu vechea șapcă de catifea uzată, cu mîinile așezate pe genunchi, respiră tristețea și mizeria.

¹ THEODORA VOINESCU, *Epoca de formație*, p. 23, nr. 2; A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 57.

² Reproducere la GH. OPRESCU, *Maeștrii picturii românești în secolul al XIX-lea*, Buc., 1947, pl. 5. Nu împărtășim însă părerea că ar fi vorba de un portret al paznicului de la Chailly.



Studiu pentru «Bătrîna cu gîstele».
(Muzeul de Artă al R.P.R., Grafică)



Studii pentru «Bătrîna cu gîstele». (Biblioteca
Academiei R.P.R., Stampe)



Pictorul și «Bătrîna cu gîstele». (Biblioteca
Academiei R.P.R., Stampe)



Bătrîna cu gîștele. 1868. (Galeria Națională)

Trei chipuri de bătrîne întregesc această serie de figuri pictate de Grigorescu în 1867 și 1868. Predilecția tînărului pictor pentru toate aceste modele cade, cu chipuri brăzdate și trupuri împovărate de ani, se înțelege ușor. Millet însuși nu căuta frumusețea cu orice chip, și, cu toată senzualitatea sa de om sănătos și puternic, nici Courbet. Prețuind mai presus de orice adevărul, realității se opreau adesea la motive caracteristice, menite să pună la încercare spiritul de investigație și capacitatea de evocare a pictorului și, totodată, să afirme noul ideal al artei ca reprezentare a lumii concrete, opus gustului academic. *Cusătoreasa* (Galeria Națională) datată 1867 a fost pictată probabil înaintea plecării lui Grigorescu spre țară. Este, lucru foarte însemnat, o încercare de a înfățișa o figură întreagă în peisaj, cu interpretarea corespunzătoare a luminii și a modificărilor cromatice. Din acest punct de vedere, pînza amintește îndeaproape *Bărbatul culcat* (Galeria Națională) care, prin paletă ca și prin lumină, pare a fi însă anterior cu cîțiva ani. În *Cusătoreasa* lumina exaltă albastrul șorțului și rozul bluzei, care vibrează puternic pe fundalul oferit de verdele și brunurile peisajului. Departe de a cădea în stridențe, culorile se echilibrează în largi planuri luminoase construite savant dar fără ostentație plastică, volumele fiind realizate în funcție de culoare.

Bătrîna cu gîștele (Galeria Națională) atinge limitele caricaturii prin accentuarea neobișnuit de îndrăzneță a caracteristicului. Cum se întîmplă foarte rar pentru tablourile de tinerețe ale lui Grigorescu, mai multe desene ne îngăduie să urmărim gestația operei. Întîi o foaie de schițe, în care capul bătrînei revine de mai multe ori, cu linia ascuțită a profilului și cu zîmbetul știrb¹, apoi un desen în peniță în care neuitatul model privește peste umărul lui Grigorescu în timp ce acesta pictează la șevalet², și, în sfîrșit, un excelent studiu în creion³ care prefigurează însăși ideea compoziției, cu silueta construită vertical, în contururi nervoase, punctate de accente de umbră. Pictura aduce în plus un element esențial: culoarea, care determină densitatea materiei și a volumelor. Trupul bătrînei, înfășurat în veșminte largi, are monumentalitate și echilibru și, pe de altă parte, o putere de viață uimitoare, datorată în primul rînd ritmului alert al tușei, care aleargă de-a lungul rochiei mohorîte, răsucesce în jurul capului tulpanul uriaș și modelează trăsăturile zîmbitoare și hidoase. Fetița, pe care pictorul a simțit nevoia să o așeze între bătrîna și toiagul ei, pictată mai liber și mai sumar, într-o nuanță suavă de albastru sporește prin contrast impresia de concret și masivitate sugerată de joviala apariție, în timp ce cîrdul de gîște din primul plan completează compoziția, compensînd, împreună cu lumina din crîmpeiul de cer, masele întunecate din stînga. Humorul tabloului este obținut prin mijloace exclusiv picturale. Silueta enormă și bufonă prevestește rîsul ce se ivește pe chipul bătrînei și coboară apoi, prin imaginea naivă a fetiței, pînă la albul gîștelor care filfîie hilar. În acest rîs sănătos și puternic, lipsit de răutate și de dojană, descoperim una dintre laturile mai puțin cunoscute ale firii lui Grigorescu, care, precum se știe, își înveselea ceasurile libere citind Cervantes și Rabelais⁴.

Viziunea devine dimpotrivă severă, aspră, străbătută însă de aceeași adîncă umanitate în *Bătrîna cerșetoare* (Galeria Națională). Ochiul pictorului contemplă ruina umană atras de coloritul stins al zdrențelor, de paloarea

¹ Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe.

² *Ibidem*.

³ Muzeul de Artă al R.P.R., Secția de artă grafică.

⁴ Cf. dr. C. ISTRATI, *Doi luceferi*, p. 431.

scheletică a mâinilor osoase, de figura zbîrcită în care luminile și umbra rețin o urmă de viață interioară. Coșul cerșetoarei este o natură moartă de neuitat, una dintre cele mai izbutite din opera maestrului, pictată strîns cu o pastă în care lumina este pe deplin încorporată în culoare. Prin locul pe care îl ocupă în compoziție natura moartă nu este însă numai un atribut menit să sugereze condiția socială, dar și o imagine a inerției ce va cuprinde trupul bătrînei, uscat și friabil ca o plantă părăsită de seve. Nici curiozitatea, nici mila nu stăpînesc acum sufletul artistului, ci o reculegere gravă, o nesfîrșită pietate filială.



Arta lui Grigorescu își definea astfel motivele, tonalitatea proprie, limbajul. Pictorul își găsisse calea singur, departe de rutina atelierelor și de gustul oficial, reținînd din polemicile vremii numai ceea ce era conform cu aspirațiile sale adînci care nu se vor dezminți niciodată. Este drept că năzuința de a face pictură istorică, poate și la sugestia unor prieteni din țară, nu-l părăsise cu totul. În pădurea de la Fontainebleau, printre peisaje și portrete de țărani, Grigorescu a încercat și unele compoziții istorice amintite vag de o știre contemporană¹. Ni s-a păstrat astfel o *Bătălie de la Călugăreni* (colecția dr. Emil Atanasiu-Vergu), datată 1868 și deci anterioară cunoscutei pînze pe care Aman a consacrat-o aceluiași subiect. Dacă nu prin motiv, în orice caz prin factură, mica pînză, cu numeroase personaje grupate liber, fără nici o prejudecată de construcție academică, vădește strînse legături cu preocupările lui Grigorescu din acea vreme. Este o compoziție istorică văzută ca un peisaj, cu figuri care participă prin viața lor cromatică la vibrația atmosferei și a cîmpului, într-o gamă de brunuri sumbre, din mijlocul cărora se desprinde silueta eroului, profilată pe un nimb luminos de griuri. Nu este, desigur, decît ideea sumară a unei compoziții, dar artistul dovedește cu acest prilej că poate concepe unitar o vastă scenă de luptă, pornind de la o intuiție picturală și nu de la tipare abstracte². Și cu toate acestea Grigorescu n-ar fi putut deveni niciodată un pictor de bătălii romantice, un emul al lui Delacroix sau măcar al lui Delaroche. Nici formația sa ostilă disciplinei academice, nici caracterul spontan și concret al unui talent atît de puțin făcut pentru îndelungile chibzuiri de atelier nu-l chemau pe această cale.

El va fi un pictor al realității, al priveliștilor de cîmp și de pădure, al vieții domoale de la sat. Chipul uman îl va atrage desigur, cu luminile și umbrele vieții interioare, dar și cu textura concretă a cărnii și a veșmintelor și penelul său va zugrăvi cele mai desăvîrșite portrete pe care le cunoaște arta romînească. Este cel dintîi artist român care realizează pînă la ultimele sale consecințe un stil, o lume coerentă de imagini nutrite de aceeași substanță lirică, într-un limbaj care-i aparține pe deplin și lungă perioadă petrecută în Franța s-a întîmplat să fie hotărîtoare pentru definirea stilului său.

Contactul direct cu arta contemporană și cu tradiția muzeelor i-a deschis drumuri noi, și, mai ales, a înlesnit dezvoltarea firească a spiritului său, constrîns pînă atunci să se supună unor exigențe pe care nu reușise niciodată să

¹ « Familia », 4, 1868, p. 311—312.

² O altă schiță cu subiect istoric în care se recunosc aceleași caractere stilistice, dar de un interes artistic cu mult mai scăzut, este *Biruința lui Mihai Viteazul la Călugăreni*, trecută printre anonimi în expoziția Tezaurului. Și supranaturalul este adus aci, cu destulă stingăcie de altfel, sub chipul unei femei înaripate care acordă o coroană eroului. Nici compoziția confuză, nici culoarea acestei pînze, sumbră fără dramatism și monotona fără sobrietate, nu vorbesc în favoarea însușirilor de pictor istoric ale lui Grigorescu.



Bătălia de la Călugăreni. 1868. (Col. dr. Emil Atanasiu-Vergu)

le asimileze cu totul. Neoclasicismul rămăsese totdeauna o lege impusă din afară pentru meșterul de la Zamfira și Agapia, cu toată perfecțiunea formală la care putuse ajunge aceasta. Zugrăvind icoane de catapeteasmă și transpunînd la proporții murale gravuri după compoziții celebre, talentul lui Grigorescu s-ar fi istovit curînd absorbit de manufactura pioasă a timpului. Nerăbdarea ochiului său de pictor se vedește de altfel încă de pe atunci, în cîte un chip de sfînt pictat după natură, în verva coloristică a cîtorva detalii care surprind astăzi pe cercetătorul operei sale de tinerețe. La Paris, Grigorescu n-a plecat, ca atîția alții, spre a cucerii atestate sau spre a-și însuși un abstract și empiric «meșteșug». Indiferența sa pentru ceea ce se putea învăța în atelierul lui Cornu este concludentă. L-au pasionat în schimb vechii maeștri ai formei picturale, un Rubens, un Rembrandt și, alături de aceștia, modernul Prud'hon, creatorul unui stil luministic ale cărui tradiții urcă pînă la Corregio și Leonardo. Nici una dintre experiențele sale nu pare să fi fost însă atît de fructuoasă ca întîlnirea cu Géricault. Ani de-a rîndul, pictura lui Grigorescu va păstra ceva din impetuoasa factură a marelui autor al *Meduzei*, în contrastele dramatice dintre lumini și umbre, în coloritul sever, în mobilitatea tușei, în savoarea unei materii frămîntate și aspre. O întreagă serie de pînze, rămase de obicei la proporțiile unor simple schițe, dar de o netăgăduită valoare artistică, *Bărbatul gînditor*, *Dragoș și zimbrul*, în ambele sale variante, *Hora*, *Mocanul*, *Țăranca tînără cu copilul în brațe*, spre a ne opri numai la cîteva, aparțin acestui moment romantic, care a însemnat pentru Grigorescu revelația unei fibre interioare nebănuite pînă atunci.¹ Despre raporturile lui Grigorescu cu pictorii francezi contemporani s-a vorbit mult și cu destulă ușurință. Vlahuță, Cioflec, Șirato, chiar, insistă asupra numeroaselor elemente pe care artistul român le-ar datora pictorilor de la Barbizon, lui Corot, lui Courbet. Adevărul este că între Grigorescu și acești pictori există mai degrabă apropieri datorate momentului istoric sau unor afinități temperamentale decît vreunei filiații directe. În cîteva dintre chipurile sale de țărani se poate recunoaște desigur aspirația de a da figurii umane o interpretare eroică, în felul lui Millet, dar încercarea este de scurtă durată și fără consecințe pentru opera sa de mai tîrziu. Grigorescu a înfățișat păstori și turme ca Charles Jacques și Troyon, a fost un animalier, ca Rosa Bonheur, a pictat peisaje romantice ca Rousseau, Daubigny și Diaz, ceea ce nu înseamnă însă că poate fi numit în vreun fel imitatorul lor. Courbet i-a fost desigur, ca atîtor artiști ai acelor epoci de la Manet pînă la Cézanne, un exemplu viu de obiectivitate creatoare și a putut contribui la dezvoltarea gustului său pentru o factură sobră și solidă. S-ar putea ca unele procedee tehnice, folosirea cuțitului de paletă de pildă, să-i vină de la maestrul din Ornans. Aceasta nu ne îndreptățește însă să numărăm copacii împrumutați de Grigorescu din peisajele lui Courbet, ci doar să constatăm că pictorul român era preocupat de îmbogățirea tehnicii sale. Altfel stau lucrurile cînd este vorba de Corot, care, alături de Géricault, a exercitat influența cea mai durabilă asupra formației lui Grigorescu. O înrulare temperamentală evidentă l-a apropiat pe tînărul român, curînd după sosirea sa în Franța, de arta bătrînului maestru. Cîteva dintre primele sale peisaje trădează admirația entuziastă pentru Corot și pînă tîrziu, în operele sale mature, Grigorescu va păstra ecouri din opera acestuia. Și de astă dată însă, influența este limitată de însăși originalitatea creației lui Grigorescu, care, ajunsă la maturitate, nu se va desfă-

¹ Cf. R. NICULESCU, *Grigorescu între clasicism și romantism*, p. 127 — 171.

șura în marginea operei altora, ci va crește în contact nemijlocit cu natura, făurindu-și o tehnică și o concepție proprie în care elementele asimilate dispar în forma lor inițială, spre a renaște sub zodia unei noi viziuni.

ГРИГОРЕСКУ В ФОНТЕНЕБЛО

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор рассматривает деятельность Николая Григореску в период осени 1864 года — весны 1869 года, когда художник находился в Барбизоне, окрестностях леса Фонтенебло. Стилистическая эволюция живописца прослежена как в связи с художественными достижениями того времени, так и постепенным выявлением его творческой индивидуальности. Главные произведения, относящиеся к этому периоду, частью неизвестные, а частью лишь мельком цитированные биографами, проанализированы в данной статье в хронологическом порядке, благодаря чему устранена традиционная ошибочная датировка.

GRIGORESCO À FONTAINEBLEAU

(RÉSUMÉ)

L'auteur étudie l'activité de Grigoresco, de l'automne de 1864 au printemps de 1869, époque à laquelle le peintre se trouvait à Barbizon, à la lisière de la forêt de Fontainebleau. L'évolution du style du maître est examinée dans le cadre du mouvement artistique de l'époque, tout en faisant ressortir graduellement sa propre personnalité artistique. Les principales œuvres de cette période, dont certaines inconnues ou citées en passant par les biographes, sont analysées dans l'ordre chronologique. A cette occasion, l'auteur rectifie plusieurs dates traditionnelles qui s'avèrent erronées.

CEA DIN URMĂ BISERICĂ PICTATĂ DE GRIGORESCU

de BARBU BREZIANU

n cartea lor intitulată *N. Grigorescu — anii de ucenicie*, academicianul G. Oprescu și Remus Niculescu scriau că, deși «nu sîntem în măsură să cunoaștem întreaga sa producție din acest interval (adică: 1852—1861) am putut descoperi și analiza opere numeroase iscălite și datate, cum și altele încă mai numeroase, în totul asemănătoare și care se pot identifica fără greș prin comparație»¹.

Într-adevăr, tînărul Grigorescu a avut între 14 și 22 de ani o prodigioasă activitate pictînd icoane la Băicoi și la Căldărușani (1853—1855) și ugrăvind apoi cele două mănăstiri: Zamfira (1856—1857) și Agapia (1858—1860).

Dar între Agapia și plecarea sa la Paris — adică răstimpul a 17 luni, din luna mai 1860 pînă în octombrie 1861—roadele muncii iconarului, de obicei atît de îmbelșugate, rămăseseră pentru noi aproape necunoscute.

Un raport oficial datat 7 mai 1860 confirmă faptul că, după terminarea picturii mănăstirii Agapia, i se înmînase «dumisale pictorului Grigorescu» ultima tranșă de 250 de galbeni din cei 2000 cuveniți «den cîștiul al cincilea după alcătuirea ce are mănăstirea pentru pictura bisericii mari, care s-au slobozit în privire că deși n-au săvîrșit în tot lucrul ce trebuia să fie gata mai înainte de primirea cîștiului al cincilea, însă prea puțin lucru ce a mai rămas cu care a pus toată silința pentru ca s-o desăvîrșească»².

Agapia era deci considerată drept «ultima mare lucrare... colosală pentru puterile unui tînăr de 20 de ani...». Iar anul 1860 drept «ultima dată cînd el mai face pictură religioasă»³.

Se mai știa precis că în octombrie 1861 Grigorescu dobîndise bursa pe care o solicitase încă din anul 1856 și care, atunci, fusese acordată mediocrului pictor C.I. Stăncescu.

Întîmplător am dat de o lucrare neștiută pînă astăzi și realizată de Grigorescu tocmai în perioada ce precede plecarea lui în Franța. Este vorba

¹ GEORGE OPRESCU și REMUS NICULESCU, *N. Grigorescu — anii de ucenicie*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 46.

² TEODORA VOINESCU, *Epoca de formație a lui N. Grigorescu*, «Viața Romînească», XXX (1938).

³ Acad. prof. G. OPRESCU, *Date noi despre anii de formație a lui N. Grigorescu* în «Studii și cercetări de istoria artei», II, 1955, nr. 3—4, p. 165 și V. CIOFLEC, *Grigorescu*, Cultura națională, București, 1925, p. 13.

de un ansamblu cuprinzând aproape o sută de picturi în ulei executate pentru biserica parohială a satului Puchenii Mari.

Aflată între București și Ploiești, la aproape 46 kilometri de Capitală, și la o mică depărtare de stațiunea preistorică Puchenii (pomenită pentru întâia oară de Al. Odobescu)¹ — clădirea bisericii ce poartă hramul sfântului Gheorghe a fost începută în anul 1855 de către fostul căpitan de dorobanți Neculae Niculescu (fig. 1). Acesta, murind, în același an, ctitoria a fost isprăvită de soția lui, Smaranda și de Iorgu Niculescu-Dorobanțu, fiul lor; iar târnosirea a avut loc în 1861.

Pisania de pe «frontispițu» adeverește că «...s-au proiectat clădirea lui de către răposatul entru fericire căpitanul de dorobanțu Neculae Niculescu în ultimul an al vieții sale 1855, dar s-au executat cu sacrificarea ostanelilor soției sale Smaranda și fiului lor Iorgu, iar la anul 1861, mai 1, când fu gata cu desăvîrșire, s-au târnosit».

Durată din piatră, de dimensiuni modeste (21—25 × 9 m), în plan treflat, cu abside poligonale în exterior și semicirculare în interior, cu un pridvor cu geamlîc, acoperită cu tablă și avînd o turlă octogonală pe naos, clădirea are aspectul simplu și banal al bisericilor de țară din Muntenia de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Arhiva parohială a Puchenilor² cuprinde o întreagă corespondență din care reiese că pictura bisericii de datorește lui Nicolae Grigorescu.

Deoarece nici unul din biografii «zugravului» n-au menționat pînă aci decorația murală a bisericii din Puchenii Mari printre operele lui, socotim de datoria noastră să înfățișăm aceste mărturii.

Cel mai vechi act este procesul-verbal întocmit la fața locului de revizorul ecleziastic al mitropoliei Ungro-Vlahiei, un anume Grigore N. Popescu, în anul 1900, așadar în timpul vieții lui Grigorescu. Revizorul ecleziastic constata, la 17 septembrie, că: «...deși nu veche rău, dar după timpuri n-a mai fost îngrijită, căci se constată că mai înainte a plouat înăuntru, din care cauză pictura după bolți s-a stricat în unele locuri, pictură care de altfel pentru o biserică rurală, e foarte bine făcută de d-nul artist Grigorescu...».

Al doilea document găsit, este apelul adresat la 7 martie 1914 de către părintele Grigore Moisescu — ministrului Cultelor și al Instrucțiunii publice:

«În urma reparației exterioare ce s-a făcut cu ajutorul enoriașilor bisericii parohiale Sf. Gheorghe din comuna Puchenii Crainici³, urmînd a restaura pictura executată de neîntrecutul pictor Grigorescu, după informațiile date de fosta proprietăreasă d-na Ana Aman, fosta soție a fondatorului acestei biserici, răposatul Niculescu-Dorobanțu, care a fost executată la 1860 și de atunci pînă în 1908, din cauza relei îngrijiri pătrunzînd apa, s-a dărămat tencuiala de pe boltă, stricînd și părți din tablourile pictate pe boltă, și care urmează a fi retușate cu multă îngrijire și de un distins și apt pictor, cu atît mai mult cu cît biserica este așezată lîngă șoseaua națională, București — Ploiești...»

¹ AL. I. ODOBESCU, *Artele în România în periodul preistoric*, în *Opere*, II, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 104 și OCTAV G. LECCA, *Dicționar istoric, arheologic și geografic*, Universul, București, 1934, p. 524.

² Registrele ne-au fost puse la dispoziție, cu bunăvoință, de preotul Dumitru Georgescu, actualul paroh al Puchenilor.

³ Este vorba de aceeași comună, care datorită însă noului proprietar — generalul Crăniceanu — luase vremelnicele nume de «Puchenii Crainici».



Fig. 1. — Portretul lui Neculae Niculescu-Dorobanțu.

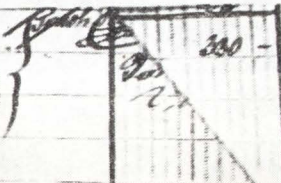


Fig. 2.

Facsimilul adresei părintelui Gr. Moisescu din 7 martie 1914

COMMISSIONER
MONUMENTS AND HISTORIC
SITES

765 x 13 Nov. 1914

PSYA COCKENICK PAPINTA.

Ca răspuns la adresele Sf. Voastre cu No. 5 și 6 a.e.,
avem onoarea să vă comunicăm cum s-a Comisiunea noastră a dispus
să se facă măsurile necesare pentru declararea bisericii
Sf. Voastre ca monument istoric de artă și a luat măsuri ca ea
să fie cercetată și examinată în vederea lucrărilor necesare
pentru buna ei întreținere.

PRESIDENTS.

SECRETAR.

Prea Cuernisiei Sale

Does Constitution of New York Art. 6, § 2, require the same

Pușent Crainici, Jud. Prahova.

Fig. 3.

Răspunsul președintelui Comisiunii monumentelor istorice.

În concluzie, parohul Puchenilor cerea «respectuos» ca biserica «pic-tată de rapausatul Grigorescu să fie clasată între monumentele istorice și restaurată» (fig. 2).

În august 1956 părintele octogenar Grigore Moiescu, pe care l-am vizitat la Pucheni, ne-a confirmat faptul știut de la văduva pictorului Theodor Aman (menționată în actul de mai sus), că biserica a fost zugrăvită de Nicolae Grigorescu, în fața căruia ea însăși pozase¹.

După relatările parohului, biserica ajunsese atât de păraginită, încît prin coperișul ciuruit de alicele carabinei lui Iorgu Niculescu-Dorobanțu, care împușca hulubii de pe turle, începuse să se scurgă ploaia. Se cerea neîn-tîrziat o reparație.

În anul 1914, drept urmare a petiției preotului Moiescu², profesorul Alexandru Lapedatu, secretarul Comisiei monumentelor istorice, întocmește un referat din care rezultă că: «Biserica prezintă mare importanță, fiind într-adevăr pictată de pictorul N. Grigorescu. Pictura n-a fost retușată, părțile unde, din cauza căderii tencuielii ea lipsește, au fost acoperite cu o culoare neutră». În încheiere profesorul Lapedatu opiniază ca «biserica să fie luată în grija Casei Bisericii, ca monument de artă modernă»³.

Drept urmare a acestui referat, care se întemeia pe constatările făcute la fața locului de pictorul restaurator Demetru Noroce, la 13 noiembrie 1914, președintele Comisiunii monumentelor istorice, dr. C. I. Istrati — vechi ad-mirator și unul din primii biografi ai lui Grigorescu⁴ — răspunde «preacucer-nicieii sale părintele paroh al bisericii Sf. Gheorghe din Pucheni», printr-o adresă oficială, încunoștiințîndu-l că s-a dispus de către Comisia monumen-te-lor istorice «să se facă formele necesare pentru declararea bisericii ca monu-ment istoric, și a luat măsuri ca ea să fie cercetată și examinată în vederea lucrărilor necesare pentru buna ei întreținere» (fig. 3).

Toate probele scrise cu privire la autenticitatea picturilor de la Pucheni sînt întărite de însăși opera lui Grigorescu, scăpată de pacostea unui acoperiș prin care vreme de paisprezece ani s-au scurs ploile și zăpezile.

Din pricina întîiului război mondial, din păcate, bunele gînduri ale părintelui Moiescu și ale profesorilor C. I. Istrati și Al. Lapedatu n-au putut fi înfăptuite: «formele» n-au putut fi făcute; așa că numai foarte tîrziu, abia în anul 1935, după ce o parte a picturii fusese degradată, s-a făcut prima restaurare. Iar a doua, în 1955, a fost executată de către pictorii oficiali ai Patriarhiei: Belizarie și Musceanu.

Acești zugravi ai secolului al XX-lea nu au ținut seamă de cererea bă-trînului paroh ca «tablourile pictate pe boltă să fie retușate cu multă îngrijire».

Nesocotind atât coloritul general în tonalități sobre, în nuanțe albastre cenușii atât de adecvate subiectelor tratate, cît și nimburile diafane cu care Grigorescu înconjurase sfintele chipuri, ei și-au permis să mutilize pic-tura punînd umbre și lumini puternice, înlocuind fondul cu o culoare sinilie, tipătoare; iar în jurul capetelor au mînjit hîde aureole gălbui, subli-niind astfel grosolan contururile fețelor și trupurile personajelor, care se detașează astăzi din acel fond albăstrui, întocmai ca niște ilustrate strident retușate de un zelos fotograf provincial.

¹ BARBU BREZIANU, *Povestea unor portrete*, «Flacăra», 6 (103), 15 martie 1957, p. 18.

² Înregistrată la Casa bisericii sub nr. 12824/10 martie 1914.

³ Act aflat în colecția Gustav Finkelstein, care a avut bunățatea să ni-l comunice.

⁴ Dr. C. I. ISTRATI, *Doi luceferi*, în «Calendarul Minervei», X (1908), p. 114.



Fig. 4. — Iorgu Niculescu-Dorobanțu (detaliu).

Este cu atât mai regretabil că s-a tolerat acest sacrilegiu plastic, cu cât autoritățile administrative ecleziastice fuseseră sezise (precum am văzut), încă din anul 1900, de valoarea artistică a picturilor, și Comisiunea monumentelor istorice propusese în 1914 ca biserica să fie trecută pe lista monumentelor istorice de artă ale țării.

★

Din ansamblul celor nouăzeci și opt de lucrări în care figurează și patru portrete de ctitori, pictura murală a avut cel mai mult de suferit.



Fig. 5. - Ana Niculescu-Dorobanțu (detaliu).

În dreapta intrării, pe peretele de apus al pronaosului, au fost zugrăviți ctitorii. Iată-l pe fostul căpitan de dorobanți, Neculae Niculescu, îmbrăcat după moda veche, în portul boierilor de pe la începutul veacului al XIX-lea, cu giubeaua albastră împlănită, trasă peste anteriorul în dungi verzi și sure, purtând pe cap o scufă stacojie. Portretul a fost realizat, pare-se, după un vechi tablou ce a aparținut cândva colecției Saint-Georges ¹.

¹ Un portret al lui Niculescu-Dorobanțu, astăzi răstăcit, a figurat sub nr. 12 în procesul-verbal întocmit la 12 aprilie 1950, cu ocazia preluării de către Galeria Națională a colecției Saint-Georges.



Fig. 6. Sfântul Ilarion (detaliu).

Pe același perete, în stînga intrării, aflăm portretul soției lui, Smaranda, într-o rochie verzuie de mătase, cu o maramă de dantelă pe cap, cu cercei de safir în pandantiv și o broșă la gît.

Alături, o tînă ră pereche, nora și fiul acestora. El chipeș, cu barbă firavă, tăiată scurt, cu o privire iscoditoare, aburită și melancolică, e îmbrăcat în frac, cu cravata neagră și vesta albă de care stă prins un triplu lanț de aur terminat cu un breloc, avînd insigna masonică a cavalerilor de Rosacroce (fig. 4). Soția lui — viitoarea doamnă Theodor Aman — într-o crinolină învoaltă, de culoare albastru deschis, ținînd în mînă un evantai strîns, este împodobită



Fig. 7. — Servitor din parabola Fiului Risipitor (detaliu).

ca pentru ceremonie. Cu cercei la urechi și un lung șnur de aur ce scoboară pînă în dreptul corsajului, prins într-o broșă în formă de buchet și terminat printr-un ceas și un medalion de email bleu, Ana Niculescu-Dorobanțu — în afara acestor giuvaere pictate cu o pastă groasă, în relief — poartă o brățară lată de aur în formă de paftă încrustată cu diamante și cu rubine.

Locuind vara în conacul de peste drum, cei trei ctitori veneau să pozeze gătiți în veșminte de gală pentru a fi astfel «nemuriți» pe pereții bisericii lor. Atitudinile rigide și convenționale ale corpului și ale brațelor, desenul și poziția mâinilor înmănușate, denotă stîngăcia și lipsa de experiență



8. — Pantocratorul (detaliu).

a pictorului de 21 de ani, stingherit probabil de acești comanditari simandicoși care stăteau solemni și plini de morgă în fața lui.

În schimb, expresia figurilor este vie. Fiecare din cele patru personaje are individualitatea lui proprie. Atitudinea hieratică și expresia de viclenie a bătrînului, figura pungită a moșieritei, privirea fiului lor, tulbure și bănuitoare, alături de expresia dură și crispată a soției lui, vălînd parcă nemulțumirea de a sta lîngă un bărbat, la care, se știe, nu mai ținea (fig. 5) — dovedesc izbutita încercare a artistului de a pătrunde în sufletul modelelor, și prevestesc un talent care avea să evolueze pe o cale personală.

Aceste tablouri murale laice vin să se adauge la cele dinții portrete în ulei cunoscute în epoca începuturilor lui Grigorescu: autoportretul din 1857, portretul ieromonahului Isaia Piersiceanu, cel al mitropolitului Sofronie Miclescu (1858), ș. a.

Pictura murală religioasă — în care astăzi anevoie mai putem recunoaște urma picturii grigoresciene — înfățișează pe peretele sudic al pronaosului pe sfinții Eftimie și Sava; apoi imaginea lui Hristos îngenunchiat în grădina Ghetsemani; alături, scena întâlnirii cu Samariteanca¹, grosolan retușată, unde din grațiosul peisaj cu arbori ce încadraseră cândva această compoziție, n-a mai rămas din păcate decât, în prim plan, o biată floare albă.



Fig. 9.—Maica Domnului în slavă.

Pe zidul nordic, de-a lungul scării ce urcă spre cafaz, străjuiește sfântul Dimitrie Basarabov, drapat într-o haină vârgată, cafenie, cu un șirag de mătănii în mână; alături sfântul Ilarion cu lungă-i barbă albă (fig. 6). Figurile celor doi sfinți cu priviri spiritualizate, pătrunzătoare, sclipind de viață, se detașează într-un puternic și impresionant relief. Sînt două veritabile portrete — aceasta în ciuda supărătoarelor nimburi și adaosuri făcute de restauratori.

Pe același perete, în registrul superior, se află *Întoarcerea fiului risipitor*, cu cele trei personaje: tatăl, cu brațele larg deschise, fiul pocăit, înge-

¹ Executată, ca și varianta de la mănăstirea Agapia, după o gravură de reproducere a tabloului *Crist cu Samaritana la puț*, a lui Annibale Carracci aflat în «Kunsthistorisches Museum» din Viena.



Fig. 10. — Nașterea Domnului.



Fig. 11. — Nașterea Maicii Domnului.

nunchiat, și tânărul servitor într-o atitudine demnă, drapat într-o mantie violetă și ținând în mîna dreaptă un prosop (fig. 7). Tratat în tușe largi, cu ochi foarte mari și expresivi, acest personaj evocă atît pictura bizantină, cît și unele fresce pompeiene¹. Apoi scena *Răstignirii Domnului*, compoziție cu 12 personaje în care apar trei sutași urcați pe cai ale căror capete rigide și stîngaci desenate, par a fi de lemn; și această pictură, azi cu aspect anodin și convențional, a fost grav retușată de nefaștii Belizarie și Musceleanu.

Trecînd în naos, pe peretele nordic, se află *Învierea*, compoziție realizată în stilul neoclasic catolic, însușit de tânărul iconar prin mijlocirea înaintașilor săi Chladek și Tattarescu (reprezentant de frunte al academismului român și autorul decorației a 40 de biserici zugrăvite în același stil de import).

Urmează sfinții Nestor și Dimitrie, mult retușați, ca și sfinții de pe pandantivi. Pe peretele de sud al naosului, sfîntul Procopie; deasupra, scena *Nașterii Domnului*, aceasta în întregime retușată, exceptînd un păstor, singur vestigiu al picturii anterioare.

În afară de simbolul eucaristic din proscomidie, în altar sînt zugrăviți în mărime naturală, în costumele lor de brocart și mătase, cu giuvaere sacre — sfinții Ștefan, Niculae, Vasile, Laurențiu, Ioan Hrisostomul și Grigore Teologul, păstrîndu-și expresivitatea în pofida nefericitelor intervenții ale zugravilor de mai tîrziu.

¹ Cf. acad. GEORGE OPRESCU și REMUS NICULESCU, *op. cit.*, p. 60 — unde se semnalează elemente similare în legătură cu icoana sfîntului Spiridon pictată de Grigorescu, prin anul 1856, la biserica Sf. Alexe din București.

Bolta bisericii însă, nefiind la îndemîna restauratorilor, s-a păstrat într-o oarecare măsură nevătămată.

Astfel, în conca altarului planează Maica Domnului pe nori, cu pruncul Isus, înconjurată de cete îngerești, arhangheli, serafimi și heruvimi. Dintr-un nor de deasupra capului Sfintei Fecioare, privește, blagoslovind, Dumnezeu-Tatăl sub chipul unui înfricoșător moșneag.

Sus de tot, pe bolta turlei, înconjurat de un sobor de făpturi înaripate, într-un veșmînt albastru ce cade în falduri grele, acoperindu-i tunica purpurie, rezemat de un curcubeu roșu, galben și albastru ce se desfășoară pe bolta cerului ca o uriașă flamură tricoloră, accentuat românească — ținînd în mînă cartea învățăturilor și a sfîrșitului lumii, de la alfa la omega — binecuvîntează Pantocratorul. Ca realizare artistică este poate cea mai izbutită compoziție din biserica Puchenilor. Privirea lui generoasă domină și ocrotește parcă tot ansamblul picturilor murale. Desenul, paleta irizată în nuanțe albăstrui ca și aurul solar care nimbează făptura Pantocratorului — dau acestei opere o caldă luminozitate (fig. 8). Cu un simț înnăscut pentru perspectivă, «meșterul Nicu» a izbutit să proiecteze această împărătească apariție din tăria cerurilor într-o perfectă armonie; de aceea nu trebuie să ne mire faptul că numai un an după Pucheni, la Paris în 1862, la examenul de perspectivă, i se decerna acestui autodidact, o foarte onorabilă mențiune la *Ecole nationale des Beaux-Arts* ¹.

În sfîrșit ultima pictură murală demnă de semnalat este cea din medalionul de deasupra cafasului: Maica Domnului în slavă, cu pruncul, susținînd cu o mînă globul pămîntesc, iar în cealaltă avînd un sceptru care seamănă mai degrabă cu un penel, indicînd parcă gîndul zugravului de a o consacra ca protectoare a picturii. Fecioara, răsare dintr-o volbură de nori pufoși cu fața ei prelungă, surîzătoare, cu ochii vii și blajini, specifici țărăncilor noastre (fig. 9).

*

Țîmpla bisericii, alcătuită din patruzeci și nouă de icoane de dimensiuni diferite, așezate în cinci registre suprapuse, este partea operei de care, din fericire, restauratorii nu s-au atins. În schimb, un paraclisier din Pucheni vrînd să spele icoanele de la poalele Țîmplei a luat apă cu sodă, și o dată cu funinginea a luat și culoarea ². Picturile din registrul de jos poartă și astăzi dîrele lăsate de harnicul paraclisier.

Vom trece mai întîi în revistă primele două registre, întrerupte de ușile diaconești și de cele împărătești.

În registrul de jos, la poalele Țîmplei — ca în predellele occidentale — sînt mici icoane cu întîmplări din viața personajului care se află deasupra.

Începînd din stînga, prima icoană împărătească este a sfîntului Niculae, pictat de Nicolae Grigorescu la răstimp de cîțiva ani și la Zamfira și la Agapia; iar jos, sfîntul patron e zugrăvit azvîrlind pungi de galbeni în dreptul locuinței bogatului sărăcit.

Pe cea dintîi ușă diaconească — arhanghelul Mihail în costum militar; iar dedesubt, cu multă stîngăcie, un cap de înger cu aripioare. Apoi icoana

¹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *Cîteva lămuriri*, în A. VLAHUȚĂ, *Pictorul N. I. Grigorescu*, Scrisul romînesc, Craiova, 1939, p. 6.

² Relatarea verbală a preotului Dumitru Georgescu din Pucheni.



Fig. 12. — Sfântul Petru (detaliu).

împărătească a Fecioarei Maria cu copilul Isus, de un efect ieftin, cu trăsături dulcele și obrazul sulemenit; la poalele ei, pe un fond albastru, cu un desen rustic și naiv — *Fuga în Egipt*: Maica Precistă, cu pruncul în brațe, călărește un asin plecat sub greutate, mînat de sfîntul Iosif.

Pe ușile împărătești, după tipic, Buna Vestire și Maica Domnului; alături, spre dreapta, icoana împărătească a Mîntuitorului, iar în registrul de jos: *Ispitirea în pustiu*, unde diavolul este zugrăvit în chip de Ianus cu două fețe, o parte luminoasă încercînd parcă să-l ispitească în timp ce cealaltă stă în negură; gesticulația personajelor, ca și în *Fuga în Egipt*, este naivă și stîngace.

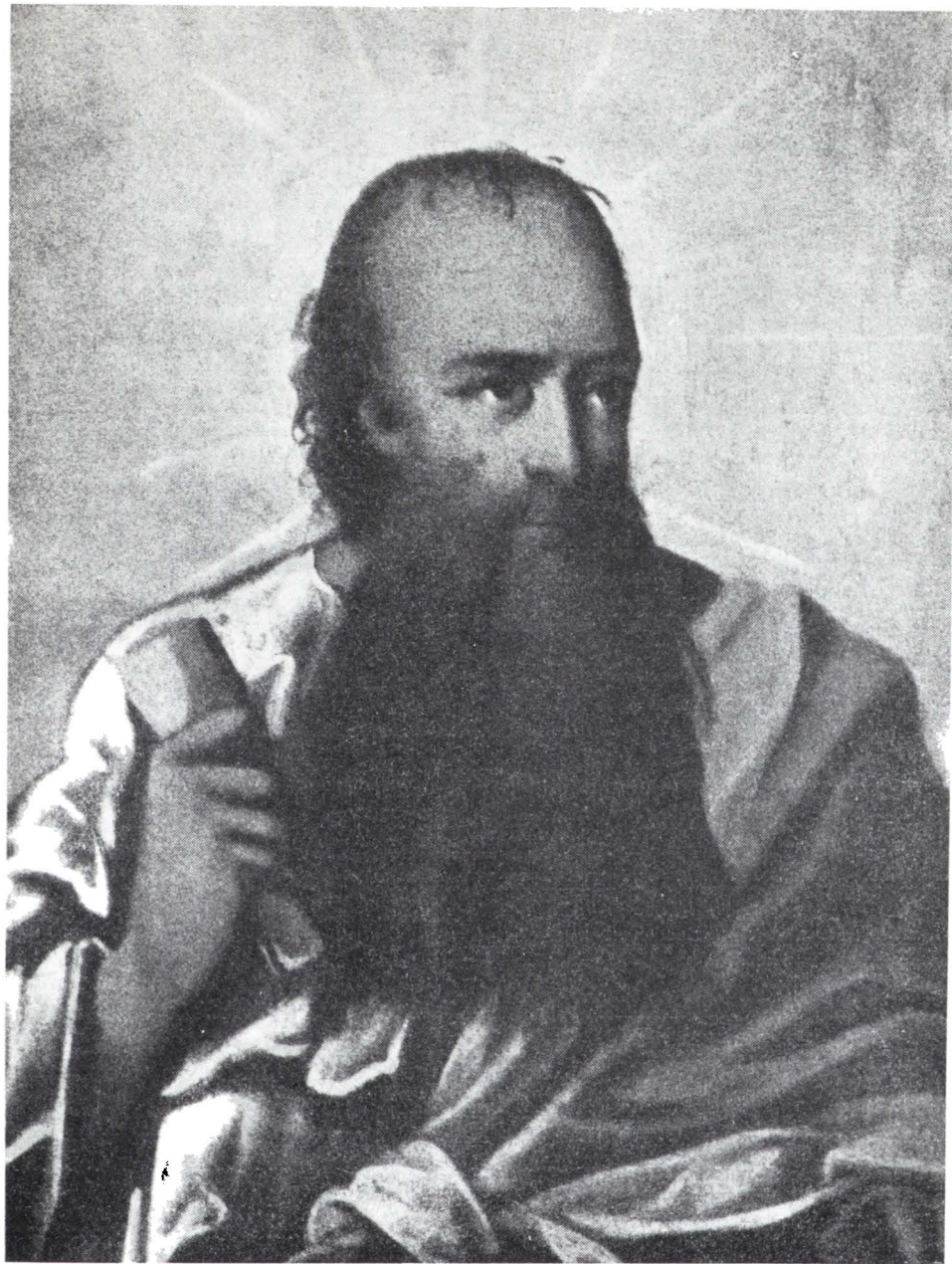


Fig. 13. — Sfântul Pavel (detaliu).

Pe ușa diaconească din dreapta, într-o tunică înflorată, arhanghelul Gavril, cu o ramură de crin; iar dedesubt un alt « puttino » la fel de inexpressiv ca și primul. Apoi ultima icoană împărătească, patronul bisericii: sfântul Gheorghe, călare pe un bidiviu alb ce pare împăiat și cu picioarele schilave. În registrul de jos, alt sfânt Gheorghe, decapitat, cu trupul gol, și alături de el, soldatul ucigaș.

Al treilea registru, deasupra icoanelor împărătești, cuprinde, într-o serie de 13 imagini, praznicele concepute ca niște scene cu personaje multiple, ce permit înglobarea anumitor detalii din viața domestică și a unor



Fig. 14. — Sfintul Simeon (detaliu).

crîmpeie de peisaj cîmpenesesc sau citadin, văzut prin ferestre însoarite ; sînt, de fapt, cîteva timide incursiuni în pictura de gen.

În scena *Nașterii Domnului* (fig. 10) se poate vedea unul din primii boi ai lui Grigorescu — desenat fără îndemînare și lipsit de firesc, neprevestind cîtuși de puțin pictorul animalier de mai tîrziu.

În acest al treilea registru figurează sărbătorile ciclului evanghelic : *Nașterea Maicii Domnului* — o scenă de interior în care sfînta Ana, lăuză, culcată într-un pat cu polog albastru, privește la îmbăiatul Sfintei Fecioare

(fig. 11). Apoi Intrarea în biserică, cu frumoase reflexe luminoase pătrunzând prin larga fereastră de piatră care lasă să se vadă un meterez de cetate. Urmează scena Bunei Vestiri, a Nașterii Domnului, a Întîmpinării Domnului, a Botezului Domnului, Cina cea de Taină, Învierea, Duminica Tomei, Schimbarea la Față, Înălțarea, Coborîrea Sfîntului Duh, și, în sfîrșit, Adormirea Maicii Domnului, interesantă compoziție cu nouăsprezece personaje (destul de variate ca înfățișare fizică și atitudini), prohodind în jurul catafalcului pe care zace trupul Fecioarei desenat într-un racursi defectuos. Sus, între cer și pămînt, ca o mică fantasmă luminoasă — sufletul Madonei, înălțîndu-se, spre dumnezeiescul ei fiu.

Aceste icoane, în care se văd reminiscențe ale unor canoane neoclasiche, sînt pictate cu multă migală și cu un colorit fluid.

Registrul ultim al iconostasului cuprinde pe Hristos avînd la stînga pe sfinții Petru, Ioan, Luca, Matei, Iacob și Filip, iar la dreapta pe sfinții Pavel, Simion, Marcu, Andrei, Bartolomeu și Toma — toate adevărate portrete realizate cu vigoare și inspirație, foarte diferite unul de altul și avînd ca singură trăsătură comună, veșmîntul în largi falduri, drapat cu îndemînare. Belșugul de aur utilizat la draperii vădește unele reminiscențe bizantine.

Sfîntul Petru (fig. 12) are chipul unui bătrîn țăran român, cu fruntea pleșuvă, cu obrazul tras și privirea înlăcrămată pironită spre cer; el ține strîns într-o mînă cheile celor două tărîmuri. Înveșmîntat într-o mantie de culoarea șofranului cu margine de aur, care cade în cute grele peste o tunică albastră — figura apostolului are o expresie caldă și umană și este unul dintre portretele cele mai impresionante din galeria sfinților de la Pucheni.

Evangelistul Pavel, cu lungă barbă castanie, cu ochii negri și pătrunzători, dar cu o mînă prea grosolan desenată, este îmbrăcat în roșu, verde și un belșug de aur, de un cald efect cromatic (fig. 13).

Urmează sfîntul Simeon, surprins parcă în toiul unei predici, ținîndu-și cu eleganță cu o mînă, și aci prea dur conturată, un fald al hainei sale albastrei (fig. 14). Apoi sfîntul Marcu cu o privire de iluminat; sfîntul Toma în haină roșie-aurie, cu un aspect aproape androgin, diferit de chipul în care îl vrea tradiția ortodoxă.

În creștetul iconostasului, pe un crucifix sculptat, se află Mîntuitorul răstignit, iar dedesubt, în șapte medalioane, proorocii Solomon, Zaharia, Ilie, Ionas, David, Ezechiel și Avacum. Lateral străjuiesc martorii calvarului: sfîntul Ioan, la dreapta, și de cealaltă parte, o Maică a Domnului îndurerată.

În ciuda atributelor și a strălucitoarelor aureole, sfinții lui Grigorescu, deși au noblețea figurilor de «aleși», nu ne apar numaidecît ca niște fapte exclusiv divine, ci și ca niște oameni adevărați, foarte apropiați de noi. Deși artistul păstrează vechea ordine iconografică răsăriteană, deși se inspiră vădit din unele tipare tradiționale sau din multe ilustrații apusene, refuză totuși să zugrăvească acele uniforme prototipuri comandate de rigidele canoane bisericești.

Iconar încă de la zece ani, se știe prea bine că Grigorescu învățase meseria cu miniaturistul Chladek, cel cu geamlîcul din str. Clemenței împodobit cu tot soiul de medalioane și icoane, care era catolic. Acesta-i arătase în ce fel se zugrăvesc sfinții, altfel decît o cerea tradiția ortodoxă. Mai tîrziu, datorită marelui său talent, «meșterul Nicu» ajunsese să picteze la 14 ani icoane mari pentru biserici, iar mai apoi chiar să și zugrăvească două mănăstiri.

Perfecționându-se astfel mereu, Grigorescu căuta să dea cât mai multă viață icoanelor sale, recurgînd cele mai adesea la modele vii. Este binecunoscut comentariul făcut cu prilejul zugrăvirii mănăstirii Zamfira, cînd fiica preotului a fost recunoscută pe bolta mănăstirii pictată sub chipul unui înger: — «E leită Măriuca popii, dar parcă-i și mai frumoasă aici»¹.

Vlahuță ne spune în legătură cu pictura de la Agapia, că «Sfinții lui Grigorescu sînt vii, omenești vii. . . De altfel, încă de pe atunci, el nu lucra decît avînd înaintea lui un model viu care să-i dea figura și atitudinea cerută. Pentru sfîntul Gheorghe de pe una din dverele altarului i-a pozat profesorul de la Iași Miltiade Țoni — un tip de frumusețe; pentru Maica Domnului, cutare femeie din Filioara; băiețașul unui dulgher, pentru copilul Isus; iar cutare măicuță, uitată de vremi, slabă, cocoșată și zbîrcită ca un hrib, pentru sfînta Varvara»².

Nu încapе îndoială că Grigorescu în zugrăvirea chipurilor de sfinți, s-a folosit, și aci la Pucheni, de unii oameni din sat, bătrîni, tineri și femei, făcîndu-le portretul, travestindu-i fără o prea mare tendință de idealizare și punîndu-i să figureze în cîteva scene biblice. Iată de pildă pe unchiașul prosternat la stînga icoanei Nașterii Domnului; îl vedem reapărînd în partea stîngă a icoanei Adormirii Maicii Domnului, cădelnițînd (fig. 15) sau în Duminica Tomei; credem că e același țaran a cărui figură a fost luată de Grigorescu drept model pentru icoana sfîntului Petru.

În Botezul Domnului regăsim, de asemenea, un model care apare și sub chipul sfîntului Simion.



O tradiție de peste 90 de ani spune că și cele 12 praznice mobile din zestrea bisericii din Pucheni ar fi fost făcute tot de Nicolae Grigorescu. Pictate pe ambele părți, ele sînt destinate marilor praznice pentru a fi expuse rînd pe rînd, pe proschinitar, credincioșilor, și reprezintă următoarele scene și personaje:

Nașterea Maicii Domnului — pe verso — Botezul Domnului.

Buna Vestire — pe verso — Duminica Floriilor.

Învierea Domnului — pe verso — Duminica Tomei.

Înălțarea Domnului — pe verso — Pogorîrea Sfîntului Duh.

Schimbarea la Față — pe verso — Adormirea Maicii Domnului.

Sfinții Atanasie și Ciril — pe verso — sfinții Spiridon și Haralambie.

Sfinții Antonie și Pantelimon — pe verso — sfinții Ilie și Ștefan.

Sfinții Niculae și Sava — pe verso — sfinții Mina și Dimitrie Basarabov.

Sfintele Ecaterina și Varvara — pe verso — sfinții Dimitrie și Gheorghe.

Soborul sfinților Arhangheli — pe verso — sfinții Andrei și Paraschiva.

Sfinții Constantin și Elena — pe verso — sfinții Petru și Pavel, la picioarele cărora sînt zugrăvite, pe o colină, două bisericuțe de țară. Dede-subtul lor, singura însemnare precisă din toată iconografia: — data 1861, cînd pictura fiind terminată, s-a săvîrșit tîrnosirea bisericii.

Alături de indicația furnizată în 1914 de soția lui Theodor Aman, care confirmă că Grigorescu a zugrăvit în 1860 această ctitorie, anul 1861

¹ A. VLAHUȚĂ, *Pictorul N. I. Grigorescu*, Ed. Casei școalelor, București, 1910, p. 15.

² *Ibidem*, p. 17—19.

însemnat pe icoana sfinților Petru și Pavel vine să întărească presupunerea că biserica din Pucheni a fost pictată între anii 1860—1861.

Prăznicarele de la Pucheni nu se aseamănă însă ca execuție cu restul picturii aflate în biserică.

Tratate într-un spirit convențional ortodox, figurile sfinților de pe prăznicare au expresii severe, sprâncene încruntate și exagerat de arcuite, ochii rotunzi și speriați, frunțile zbîrcite, niște mâini lemnoase și diforme, gesticulînd nefiresc în atitudini înțepenite și uneori chiar caricaturale. Drapajul personajelor, desenat în trăsături neglijente de penel și în linii frînte, nu redă somptuoasa moliciune a mătăsoaselor veșminte cusute cu fir; probabil că și aceste icoane au fost făcute de un alt zugrav, anonim, care l-a ajutat pe Grigorescu.

Într-adevăr este de presupus că dat fiind amploarea și termenul scurt în care a realizat pictura acestei biserici, Niculae Grigorescu n-a pornit singur la această lucrare. Ca și la celelalte biserici unde fusese ajutat fie de fratele său Ghiță, fie de zugravul Niță Piriiescu (Băicoi), fie de Nae Pantelimonescu (Zamfira)—e mai mult ca sigur că și la Pucheni va fi colaborat cu vreun zugrav.

La o biserică vecină, în satul Romînești (la depărtare numai de cîțiva kilometri de Pucheni) se află o icoană reprezentînd scena în care îngerul vestește sfințelor femei învierea Domnului, pictată într-un stil grigorescian, dar semnată de un meșter pînă aci necunoscut: Atanase Anghel.



Fig. 15. — Adormirea Maicii Domnului (detaliu).



Fig. 16. — Sfântul Dimitrie Basarabov (detaliu).

Nu este de loc exclus ca multe icoane (și îndeosebi cele care vădesc o mai mare stângăcie și o mai slabă expresivitate a figurilor) să fi fost zugrăvite de vreunul din ucenicii lui Grigorescu care a reușit să-și însușească, oarecum, maniera meșterului.

Socotim totuși ca importante, pentru începuturile lui, portretele ctitorilor și cele câteva icoane de sfinți (ca de pildă portretul spiritualizat al sfântului Ilarion, al sfântului Dimitrie Basarabov (fig. 16), al sfântului Petru), precum și unele mari compoziții ca : Pantocratorul, Maica Domnului în slavă,

în care întâlnim chipuri modelate expresiv, de un colorit luminos și cald — atunci când au scăpat de intervenția stridentă a restauratorilor.

Comparînd pictura din Pucheni cu cea executată numai cu un an înainte la Agapia și socotită cu drept cuvînt «treapta cea mai înaltă de realizare pe care a cunoscut-o gustul neoclasic în arta romînească»¹, nu se poate să nu fim surprinși de modestia acestei ultime lucrări.

Agapia suscitase admirația lui Mihail Kogălniceanu și, datorită impresiei puternice pe care i-o făcuse acestui ministru cultivat și amator de artă, Grigorescu putuse obține în cele din urmă bursa, care urma să-i fie plătită abia în exercițiul 1862, după votarea bugetului Moldovei; ceea ce se traducea în fapt cu încă un an de așteptare. Nemulțumit de această nouă zăbavă, la data de 25 septembrie 1861 pictorul își cere pașaportul și apoi pleacă în Franța pe spezele lui. După cum era de prevăzut, bursa îi sosește tocmai în vara anului următor.

În intervalul de la terminarea Agapiei (mai 1860) și pînă la terminarea Puchenilor (mai 1861) — nu știm ca Grigorescu să fi avut alte lucrări — așadar nici alte venituri.

Plictisit de grija plecării, de neputința de a-și valorifica bursa, avînd tocmai în acest răstimp și durerea să-și piardă mama — comanda picturii bisericii din Pucheni a fost pentru pictor binevenită. Grigorescu a căutat însă s-o sfîrșească în cel mai scurt timp — fapt ce nu putea să nu se răsfrîngă și asupra calității artistice. În afară de aceasta se cuvine să reamintim că — spre deosebire de Pucheni — pentru zugrăvirea Zamferei și a Agapiei i se acordase un răgaz de doi-trei ani.

Parafrazînd cele spuse de un vechi biograf despre Agapia, se poate, de bună seamă spune, că după biserica din Pucheni «Grigorescu părăsește pentru totdeauna îndeletnicirea de a zugrăvi biserici... De aci încolo nu se mai găsește la Grigorescu nici o urmă de pictură mistică»².

Astfel, cu sfioasa bisericuță din Pucheni, Grigorescu își încheie în primăvara anului 1861, prodigioasa carieră de meșter-iconar.

Blazat și plictisit de a fi mereu îngrădit de monotonele cerințe ale canoanelor bisericești, de a fi mărginit la repetarea acelorași teme, sătul de rutină și academism, artistul aspira acum spre o pictură nouă în care culoarea și lumina, în care viața în plin aer, viața adevărată, să-și aibă întîietatea.

ПОСЛЕДНЯЯ РАСПИСАННАЯ ГРИГОРЕСКУ ЦЕРКОВЬ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

С 10 лет до 21 года выдающийся румынский живописец Николае Григореску был исключительно церковным иконописцем. Предполагалось, что последняя его работа в этом жанре была работа в Агапиевском монастыре — образец религиозной живописи в стиле неоклассицизма. Недавно была обнаружена еще одна церковь, расписанная им в период 1860—1861 годов. Речь идет о приходской церкви села Пухени Мари, расположенного между Бухарестом и Плоешти.

Фактически это последняя работа Н. Григореску до его отъезда во Францию. Церковь содержит приблизительно 100 картин; к сожалению, большая часть стеной

¹ G. OPRESCU și R. NICULESCU, *op. cit.*, p. 125.

² V. CIOFLEC, *op. cit.*, p. 13.

живописи и писанных по дереву икон повреждена либо землетрясением и дождями, либо неумелыми реставрациями.

Наряду с иконами, некоторые из которых имеют значительную ценность, живописец написал в Пухени 4 портрета ктиторов этого прихода, которые можно включить в число первых известных произведений Григореску светского характера.

LA DERNIÈRE EN DATE DES ÉGLISES DÉCORÉES PAR GRIGORESCO

(RÉSUMÉ)

De sa dixième à sa vingt-et-unième année, le grand peintre roumain Nicolae Grigoresco fut presque exclusivement peintre d'icônes et d'églises. Le monastère d'Agapia, un modèle de peinture religieuse néo-classique, était tenu pour sa dernière œuvre de ce genre. Toutefois, récemment, une autre église a été découverte, que le prodigieux peintre d'icônes décora en 1860–1861. Il s'agit de l'église paroissiale du village de Puchenii Mari, entre Bucarest et Ploiești.

C'est là, en fait, la dernière œuvre de Grigoresco avant son départ pour étudier en France. L'église comprend un ensemble de près de cent tableaux — peintures murales et icônes sur bois — dont la plupart ont malheureusement été détériorés, soit par les tremblements de terre et la pluie, soit par des restaurateurs inaptes.

A la différence des autres églises, outre une série d'icônes — dont certaines de valeur — Grigoresco a encore peint à Pucheni quatre portraits des fondateurs de cette église, qui viennent s'ajouter à ses premières œuvres laïques connues, de l'époque de ses débuts.



TEATRU



CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ESTETICII TEATRALE A LUI I. L. CARAGIALE

de SIMION ALTERESCU

Formația estetică a lui Caragiale are la bază cultura clasică universală. Caragiale și-a însușit principiile realismului shakespearian, raționalismul gândirii estetice a lui Diderot și totodată preceptele dramatice ale lui Laharpe. Publicînd *Mărgăritarele alese*, el ia cu tot atîta ardoare apărarea enciclopediștilor în fața lui Palissot, care încerca în comedia *Les philosophes* să stropească cu noroi pe acei oameni « care alcătuiau una din societățile cele mai strălucite și mai influente din Paris în secolul trecut »¹, cu cît își însușește teza programatică a lui Lessing din *Dramaturgia hamburgheză* că « adevăratul gust este cel general »². Caragiale nu a scăpat întrebării fundamentale a esteticii contemporane lui, a fost serios frămîntat și a discutat în public problema: artă pentru artă sau artă cu tendință.

Solicitat, încă de tînăr, de curentele contradictorii ale culturii românești contemporane, influențat de idealismul esteticii maioresciene, dar atras în cea mai mare măsură de ideile noi, curajoase, ale lui Dobrogeanu-Gherea, Caragiale emite « cîteva păreri » în care se vedește că în accepția filozofică pe care el o dă artei mai întîrzie pe tărîmul idealismului cu toate că va fi cîștigat de principiul fundamental al realismului, al acordului dintre conținut și formă.

Reticențele lui Caragiale provin din înțelegerea rudimentară a tendințiozității artei, din faptul că el distinge între operele literare și artistice opera cu « tendință » și « fără tendință », la fel de valabile. Piesele lui Shakespeare — de pildă — n-au tendință. *Divina Comedie* da, iar despre *Tartuffe* nici nu încapе vorbă. Poeziile lui Byron n-au tendință, ale lui Schiller însă da. Obiectivitatea scriitorului îl face să evite un răspuns exclusivist în legătură cu calitatea de operă de artă a unora sau altora, dar nu-l duce pînă la o concluzie clară, filozofică, recurgînd la formula generală că sînt opere de artă « acele care au fost opera unui talent ». De aci ajunge la formula definitorie a operei de artă ca fiind « o ființă, căreia însuflătorul ei de viață nu este, nu poate fi decît talentul »³. Caragiale nu se oprește însă la această necesară,

¹ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (*Mărgăritare alese*), ediție îngrijită de P. Zarifopol, București, 1932, p. 280 (publicat în « Vatra », I, 1894).

² Scrisoare către E. D. Fagure, 18 sept. 1909, publicată în I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. VII, ediție îngrijită de S. Cioculescu, București, 1942, p. 283.

³ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (*Cîteva păreri*), ediție îngrijită de Paul Zarifopol, București, 1932, p. 50.

dar nu și suficientă, condiție a artei. El consideră necesar ca opera să fie vie, să trăiască, și pentru aceasta talentul nu-i suficient: «opera de artă are căpătată insuflarea de viață de la talent. Viața aceasta este numai latentă, pentru ca să devie patentă, trebuie concursul unei inteligențe, unei priceperi și judecăți ale altuia»¹. Comparația pe care o face Caragiale: «ceea ce sînt căldura, lumina și umezeala pentru sămînță este priceperea și judecata omenescă pentru opera talentului omenesc»², dovedește că însăși accepția pe care o dă talentului este mai cuprinzătoare decît s-ar părea la prima impresie.

Talentul nu rămîne în accepția sa doar o flacără de viață «mai misterioasă și mai nedefinită decît chiar razele lui Roentgen»³, ci noțiunea de talent include — la Caragiale — însăși substanța artei cu tendință, definind talentul ca fiind capacitatea «de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-au produs-o împrejurările materiale»⁴. Talentul implică în fond capacitatea artistului de a oglindi realitatea printr-un proces de cunoaștere cu mijloacele specifice artei sau cum spune însuși Caragiale, datoria artistului este «să ne întoarcă în afară și nouă ceva din iritarea lui interioară, care pentru noi, oameni ca și el, cu suflet ca al lui, este cel mai important fenomen al naturii»⁵.

Incertitudinea între artă pentru artă sau artă cu tendință se rezolvă prin propriul său proces de reflexie, și nu este nici o contradicție între această ezitare și clarificarea în sens materialist a scriitorului atunci cînd pune problema raportului între conținut și formă în artă. «Sunete, cuvinte, linii și colori, forme — viața nu consistă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intențiunea de a deștepta, prin înfățișarea lor, un înțeles. Intențiunea — aceasta este esența vieții, expresia este numai organismul ei material»⁶.

Susținînd că literatura și arta sînt expresii ale societății, că arta trebuie să aibă darul de a reflecta realitatea înconjurătoare într-un mod care păstrează un raport constant între *ce* și *cum* oglindește, adică între conținut și formă, Caragiale recunoaște implicit tendențiozitatea artei, cu atît mai mult cu cît contestă viabilitatea operei de artă formalistă, lipsită de conținut: «Dacă expresiunea formală — scrie el — nu poate îmbrăca potrivit intențiunea, opera este un monstru neviabil; expresia se topește-n vînt, ea nu înseamnă nimica; fiindcă nu ea este scopul, ea este mijlocul, și ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic»⁷.

Este extrem de importantă și din punct de vedere istoric, nu numai estetic — în ceea ce privește evoluția gîndirii estetice romînești — formularea pe care o dă Caragiale raportului dintre conținut și formă în artă, prin analogia pe care o face cu raporturile dintre viață și natură. «Precum dar viața nu poate în natură să îmbrace decît o structură, de dimensi, de proporții și relații de economie intimă supuse imperiului necesității, asemenea intențiunea artistică, pentru existența și menținerea ei proprie, trebuie să îmbrace o formă de expresie, o structură materială cu dimensiuni, proporții și relații de economie intimă absolut necesare»⁸.

¹ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (*cîteva părieri*), ediție îngrijită de P. Zarifopol, București, 1932, p. 51.

² *Ibidem*, p. 52.

³ *Ibidem*, p. 50.

⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷ *Ibidem*, p. 57.

⁸ *Ibidem*

Complexitatea accepției pe care Caragiale o dă talentului sporește în funcție de discuția pe care acesta o face în jurul problemelor fundamentale ale esteticii realiste. De aceea, pe lângă capacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-a produs-o împrejurările materiale, pe lângă capacitatea de comunicare a simțirii în imagini artistice, deci pe lângă capacitatea de expresivitate, talentul mai înseamnă capacitate de selecție a fenomenelor vieții și totodată capacitatea de diferențiere, de particularizare în expresia lor artistică. « A crea — spune Caragiale — a apuca din haosul inform elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă, care să îmbrace o viață ce se diferențiază într-un chip absolut hotărât de tot ce nu este ea — aceasta este puterea naturii și a artistului. Și această putere, la artist o numim talent »¹.

« Tendința » se substituie în fond cu « intențiunea », căci Caragiale condiționează viabilitatea operei de artă de această « intențiune » și nu de forma exterioară, negînd caracterul artistic al formelor exterioare « goale de intenție », ba chiar și acele opere în care « intenția a fost prea puțin puternică în raport cu covîrșitorul aparat exterior »². Aceasta nu va determina însă nici o exagerare în detrimentul formelor și mijloacelor de expresie artistică, stabilind astfel un raport dialectic între formă și conținut, căci « orice suprimare a vreunei din părțile aparatului acestuia exterior ar fi păgubitoare, fiindcă fiecare parte e un organ necesar pentru comunicarea intențiunii, și prin suprimarea aceea s-ar trunchia înțelesul »³.

O dată stabilit conținutul multiplu al talentului, o dată precizate raporturile reciproce dintre conținut și formă, Caragiale se preocupă de problema interesului creatorului de artă pentru cele înconjurătoare. În sprijinul principiilor estetice ale realismului vine și afirmația extrem de valoroasă a lui Caragiale că « dintre toate fenomenele, acela ce ne interesează mai mult pe noi oamenii sînt mișcările sufletești ale omului »⁴.

Cunoscuta comparație pe care o face Caragiale între sufletul omenesc și bobul de rouă — « o infimă oglindă sferică cu conștiința absurdei adîncimi proprii »⁵ — este interesantă prin concluzia la care-l conduce. Considerînd că în afara bobului de rouă este infinitul mare și înlăuntrul lui infinitul mic, că în timp ce primul este ideal, iar cel de-al doilea real, că în fond în căderea lui bobul de rouă își schimbă perspectiva interioară după punctele liniei sale de cădere « asemenea și sufletului nostru, în trecerea-i, schimbă în adîncimile sale lumea dinăuntru după schimbările lumii dinafară »⁶. Recunoaștem aci ideea lui Th. Gautier care spunea despre G. Doré că « conține în el un microcosm, adică o mică lume completă pe care o traduce cu ajutorul formelor împrumutate de la macrocosm »⁷. « Și iată dar, de ce — conchide Caragiale — mai mult decît tot universul cel mare ne interesează universul cel mic fiindcă, cu cît cel dintîi se înalță și se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel de-al doilea se adîncește și ne pătrunde; unul se-ntinde, celălalt se stringe; unul este, celălalt sîntem — estele acela e o idee, numai acest sîntem ni-i singura realitate posibilă »⁸.

¹ I. L. CARAGIALE, *op. cit.*, p. 58.

² *Ibidem*, p. 58.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*

⁷ TH. GAUTIER în « Artiste », 1857, 20 dec.

⁸ I. L. CARAGIALE, *op. cit.*, p. 67.

Pentru iubitorul de muzică și metaforicul polemist sufletul ia aspectul unei orgi imense, la care un titan maestru organist concertează un preludiu complex — haotic. Gnomul care se strecoară printre degetele acestui organist — titan și obține din multitudinea de acorduri a preludiului haotic o melodie care corespunde marelui preludiu general al vieții nu este altul decât artistul: «sufletul meu e orga misterioasă: titanul care preludează fără un moment de repaus pînă ce orga pierde puterea de a mai scoate măcar o notă, este lumea; iar gnomul ești tu, tu poetul, tu artistul»¹.

De aci nu a mai rămas decât un pas pînă la afirmarea ideii necesității corespondenței între opera de artă și realitate, pînă la condiționarea operei de artă de realismul ei, căci opera de artă care ar depăși sau denatura cadrul realității ar cădea în gratuitate, în formalism.

Caragiale susține libertatea de creație în ceea ce privește tematica, modalitatea de expresie, structura, forma, tonalitatea etc., numai cu condiția respectării realității: «liber ești să-ți alegi tonul, acordul și momentul cînd să intri și tu cu mîinile tale pe claviatură, liber ești să construiești, pe seria eternă de acorduri ale preludiului, infinite jocuri, după generozitatea și temperamentul fanteziei tale; toate însă trebuiesc să nu iasă din ritmul lui. Altminteri, fie cît de torturantă ca structură, cît de variată ca formă, cît de bogată ca întorsătură, cîntarea ta va fi monstruoasă, absurdă, imposibilă»².

Condiția reflectării realității în artă este legată la Caragiale de conștiința valorii artistului și talentului, de menirea social-istorică a creatorilor însărcinați «cu păstrarea patrimoniului de gîndire și cu continuarea speculării lui». Talentele vor însemna întotdeauna «cultura și progresul lumii întregi, aceia vor putea să dea un înțeles altul continuității speciei umane decât al continuității altor spețe animale»³.

Sarcina lor este să pătrundă în raporturile dintre om și societate, dintre om și viață. «Trebuie să înțeleagă dar ori și cine ce grea e sarcina acestor puțini — sarcina artiștilor și gînditorilor — și cum trebuie ea să se îngreuneze cu cît mai multe generațiuni se succed, pentru că, cu cît mai tîrziu a venit artistul sau gînditorul în lume, cu atît îi trebuie mai multă originalitate și mai mare putere de concepție pentru a covîrși capitalul din ce în ce sporit de gîndire umană, și pentru a găsi forma nouă»⁴.

Ideile estetice ale lui Caragiale nu rămîn însă în stadiul generalităților teoretice. Concluziile la care ajunge în ce privește arta și artistul, raporturile dintre acesta și societate, determină finalitatea gîndirii sale estetice: «ultimul cuvînt al artei nu poate fi decât palpitarea la suferințele lumii actuale și la năzuințele unei lumi viitoare»⁵. De aceea Caragiale îi condamnă pe acei artiști care se depărtează «de patimile care mișcă lumea și vremea lor», pe acei poeți «simpli spectatori olimpici» la frămîntarea societății; în general pe artiștii care «nu se coboară a lua parte la necazurile muncitorilor de toate zilele». Caragiale pune fațîș problema «amestecului lor (artiștilor) în luptele politice» și dă exemple «din care se arată clar că zbuciumul luptelor politice

¹ I. L. CARAGIALE, *op. cit.*, p. 69.

² *Ibidem*, p. 70.

³ *Ibidem*, p. 77.

⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁵ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (*Literatura și artele romine în a doua jumătate a secolului XIX*), ediție îngrijită de P. Zarifopol, București, 1932, p. 90. (Tonul polemic pe care-l are Caragiale în această «Încercare critică» la adresa lui Ionescu Gion nu ne poate face să ignorăm ideile valoroase pe care autorul le afirmă și aci).

a ajutat mult pe unii poeți... Aducînd în lupta politică numai pornirea temperamentului lor dîrz, oarba sinceritate a patimii, firește că nu puteau birui pe un teren unde judecata limpede și socoteala rece trebuie să biruiască... Dezgustul, scrișneala acestor «biruiți» au fost izvorul atîtor minunate opere. Indignarea, a zis unul, face versul, și... proza adaug eu».

Referindu-se la acei artiști care s-au ridicat împotriva nedreptăților societății în care au trăit, Caragiale arată că «din dezgustul și scrișneala aceea pentru ticăloșiile vremii lui, în care s-a fost tăvălit, a ieșit evocarea strălucită a trecutului spre luminarea viitorului».

În lumina acestor idei întreprinde Caragiale analiza «literaturii și artelor romîne în a doua jumătate a secolului XIX», de la «marea și sîngeroasa revoluție de la 1848».

Nu întîmplător Caragiale își începe amplul studiu prin combaterea pesimismului «această neagră boală a veacului» care pătrundea în lirica romînă. «Pesimismul — spune el — este lipsa de bărbăție, lipsa de energie, lipsa de speranță, lipsa de viitor»¹. Liricei pesimiste el îi opune creațiile de maturitate ale poeziei romînești ale lui Eminescu, Vlahuță, Coșbuc, «cîntînd amorul, avînturile generoase, durerile și suferințele, speranțele și idealurile unui neam întreg de martiri și eroi; cîntînd mai presus de toate, patria și poporul, deși șovăind uneori pe cărările abrupte ale Parnasului, către precipitiul de trei ori mortal al pesimismului»².

În perioada începuturilor romanului romînesc, Caragiale stimulează dezvoltarea acestui gen corespunzător epocii căci romanul «e viața nu a unui individ, ci a unei societăți întregi»³. . . prezintă «toate varietățile de cari sufletul omului în virtuozitatea lui cunoscută, este capabil»⁴; stimulează de asemenea dezvoltarea picturii, muzicii, arhitecturii, care încă nu produc pe măsura forței creatoare a poporului.

Căutînd explicația stadiului de dezvoltare al artelor în raport cu forța creatoare a poporului, Caragiale pune în mod just rămînerea în urmă a artelor pe seama faptului că statul burghezo-moșieresc improvizat, lipsit de tradiție, nesocotește cultura națională și nu poate genera o cultură nouă, valabilă. Caragiale arată că nediferențierea claselor exploatare, «strînsura de năvală» care a năvălit în viața publică, lipsa de tradiție revoluționară a burgheziei, cît și instabilitatea regimului politic bazat pe compromisul între clase împiedică dezvoltarea culturii și artei.

«Această strînsură de năvală, care-și schimbă fizionomia în fiecă zi, care n-are nici vreo nevoie mai presus de cele individuale, care nu poate avea o tradiție, și prin urmare în nici o împrejurare unitate de gîndire și de emoție, este departe de a fi ceea ce se înțelege prin cuvintele «societate așezată». Lumea aceasta se aseamănă cu un vast bîlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înființat de-a binele, nimic durabil. «În bîlciuri se ridică barace șubrede, pentru timp foarte mărginit, nu monumente durabile, cari să mai rămînă și să folosească și altora decît acelor ce le-au ridicat. Artă, literatură, filozofie, astea sînt monumente pe cari nici nu poate, nici n-ar

¹ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (*Literatura și artele romine în a doua jumătate a sec. XIX*), ediție îngrijită de P. Zarifopol, București, 1932, p. 87.

² *Ibidem*, p. 88.

³ *Ibidem*, p. 89.

⁴ *Ibidem*

avea de ce să le ridice o lume cum e cea de astăzi la noi »¹. Caragiale sezisa în fond incapacitatea sistemului burghezo-moșieresc de a contribui și stimula dezvoltarea culturii naționale. El arăta totodată că adevăratul creator de valori culturale este poporul, că « sub tot acest Babel există o limbă românească, care-și are geniul ei; sub toată această viltoare veșnic mișcătoare există un popor statornic care-și are calitățile și defectele lui specifice, bunul lui simț, cu o istorie plină de suferințe, nevoi, simțiri și gânduri proprii. De ce, din straturile acestui popor, nu s-ar putea ivi din când în când unele inteligențe deosebite, care să dea expresia monumentală acelor nevoi, simțiri și gânduri proprii? »² Intuind caracterul particular al reprezentanților culturii democratice, « inteligențele deosebite » ale scriitorilor, artiștilor, istoricilor, filozofilor care dădeau expresie simțirii poporului, Caragiale vorbește în fond de cea de-a doua cultură, democratică, existentă într-un stat bazat pe exploatare, și în care oamenii de cultură au de luptat cu politicianismul care îndeapărtează masele de cultură și artă, cu oameni politici care acaparează instituțiile de cultură și artă, cu tendința statului de a folosi cultura în interese politicianiste, diversioniste și nu educative.

Raportul către B. St. Delavrancea asupra « divertismentelor artistice populare » este concludent în ceea ce privește concepția lui Caragiale despre rolul educativ al artei, despre dreptul la cultură al poporului.

« Poporul care este dator să muncească cu trupul, are pentru recrearea forțelor sale tot atîta nevoie de petrecere intelectuală pe cît cei mai puțini, care muncesc cu inteligența, au nevoie, pentru recrearea forțelor de petreceri sportive »³.

Caragiale consideră că teatrul și muzica sînt artele « cele mai accesibile și înțelesului și mijloacelor publicului celui mare »⁴, ca fiind artele cele mai populare. De aceea cere « să se pună frîu nesațiului de cîștig material în teatre »⁵, Teatrul Național să devină un teatru popular care să țină seama de gustul marelui public, de interesele artei naționale, să se adreseze unui public larg, să fie « un focar de mișcare intelectuală »⁶.

Rolul muzicii n-ar fi mai mic în educarea maselor dacă s-ar înființa o mare orchestră permanentă « care ar deschide era unei serioase dezvoltări a gustului muzical la noi »⁷. (Caragiale se pronunță pentru răspîndirea muzicii folclorice, pentru prelucrarea și armonizarea acesteia în creații simfonice). Răspîndirea artelor în mase ar avea și alt efect salutar căci: « vulgarizarea artelor evocă talente din cele mai adînci și mai umile straturi ale unei societăți »⁸.

Revendicînd dreptul la cultură al trudititorilor, Caragiale arată că « este o datorie deci pentru acela care are puterea, să deprindă poporul cu petreceri înălțătoare și binefăcătoare dezbărîndu-l cît e omeneste cu puțință de cele vătămătoare și înjositoare », aceasta cu atît mai mult cu cît « multă vreme a fost lipsit poporul nostru de bunătățile de cari se bucurau popoarele cele înaintate »⁹.



¹ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (*Politică și cultură*), ediție îngrijită de P. Zarifopol, București, 1932, p. 96—97.

² *Ibidem*, p. 97.

³ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. V (*Raport către d. B. Delavrancea*), ediție îngrijită de S. Cioculescu, București, 1938, p. 329.

⁴ *Ibidem*, p. 324.

⁵ *Ibidem*, p. 325.

⁶ *Ibidem*, p. 327.

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ibidem*, p. 328.

⁹ *Ibidem*, p. 329.

Chiar dacă nu se poate vorbi de o concepție estetică formulată sistematic, din ideile pe care le enunță Caragiale se pot extrage datele necesare definirii artei realiste. Ideile sale estetice iau o și mai mare precizie atunci când aplică principiile generale ale artei în definirea și explicarea fenomenului artistic teatral, în legătură cu rolul social-estetic al teatrului, cu particularitățile de fond și de formă ale dramei, cu realismul spectacolelor și metoda de creație a actorului.

În cronicile dramatice și studii mai ample, Caragiale analizează teatrul și dezvoltarea lui în funcție de dezvoltarea societății, pornind de la același important obiectiv al artei realiste: omul și viața sa sufletească. De aceea el definește teatrul ca fiind « o artă constructivă, al cărui material sînt conflictele între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sînt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte »¹. Această încercare de definire a teatrului dovedește orientarea criticului spre teatrul bazat pe o literatură dramatică ale cărei conflicte izvorăsc din realitate, din actualitate; dovedește accepția pe care o dă criticul finalității artei teatrale. Ideea descinde de altfel din principiul fundamental al artei, așa cum îl precizează însuși Caragiale, ca fiind: « intenția de a transmite o concepțiune prin mijloace convenționale de la om la om »², căci « aci stă rațiunea finală a artei umane: înțelesul omenesc »³.

Contribuția lui Caragiale în domeniul esteticii teatrale este deosebit de importantă pentru că îmbogățește bagajul ideilor cu caracter teoretic asupra specificului și particularităților teatrului și dramei. În afara numeroaselor afirmații pe care le face în legătură cu pasiunea sa pentru teatru, în legătură cu scopul educativ al artei dramatice, Caragiale — după Eminescu, care reluase în articolele sale multe din ideile lui Roetscher — caută să stabilească care sînt mijloacele specifice teatrului și dramaturgiei pentru transmiterea unei intenții artistice.

Preocuparea primă a criticului se îndreaptă spre demonstrarea teatralității specifice dramei și a combaterii părerilor generalizate după care « dramaturgul e considerat ca un fel de literat sau poet, iar piesele de teatru ca un fel de producții literare sau poetice »⁴.

Polemizînd chiar cu acei care admiteau existența poeziei dramatice dar nu precizau autonomia artistică a teatrului și a dramaturgiei, Caragiale afirmă: « Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie, ca ori și care altă artă — de exemplu arhitectura »⁵. Distincția care o face între literatură și teatru pornește de la caracterul reflexiv al primei, care se mărginește « la a închipui imagini, a gândi asupra-le și a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gânduri »⁶, și caracterul constructiv al teatrului care bazat pe conflictele ivite între oameni trebuie să le înfățișeze adeva, în desfășurarea lor în timp și spațiu.

Combătînd teza generalizată că teatrul trebuie considerat doar un gen literar numai pentru că folosește ca unul din mijloacele de reprezentare

¹ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (articolul, *Oare teatrul este literatură?* a apărut în « Epoca », 1897, 8 august), ed. îngrijită de Paul Zarifopol, București, 1932, p. 296.

² *Ibidem*, p. 295.

³ *Ibidem*, p. 296.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*

vorbirea omenească, Caragiale vine în sprijinul afirmării specificității artei teatrale enunțînd un adevăr general valabil estetic, în legătură cu particularitățile specifice fiecărei arte. « Izvorul comun al tuturor artelor — scrie el — este concepțiunea omenească, dar formulările interne, manifestațiunile și modurile de transmitere intențională a concepțiunii sînt deosebite pentru fiecare artă »¹. Caragiale nu se oprește însă la acest adevăr general, devenit astăzi un truism, ci precizează în mod analitic diferența dintre literatură și teatru. « Pe cînd concepțiunea poetului — spune el — se formează în gîndurile lui proprii care sînt chiar materialul intern al artei sale, și care, transmise prin cuvinte, constituiesc de-a dreptul obiectul de artă desăvîrșit — concepțiunea dramaturgului se formulează în înfățișări vii de împrejurări și fapte omenești, iar gîndirea lui nu are nimic de-a face cu producția teatrală în sine, și dacă el gîndește, aceasta o face numai spre a găsi întocmirea, economia mecanică, pe care să poată sta clădirea ce a conceput și voiește să înfățișeze »².

Elementele de comparație părăsesc terenul literaturii și Caragiale găsește o analogie aproape perfectă între dramaturg și arhitect, între o piesă și planul unui monument, căci « precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intențiunii sale — adică monumentul — ci numai notarea convențională, după care trebuie să se strîngă și să se alipească materialele cerute, într-un tot ordonat, asemenea și scrierea dramaturgului nu este chiar desăvîrșirea intențiunii lui — adică comedia — ci notarea convențională, după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane »³.

Ca și Eminescu, Caragiale are o deosebită admirație pentru teatrul lui Shakespeare. Problemele construcției dramatice, ale stilului, ale acțiunii, subiectului și conflictului, ale dialogului sau conciziunii dramatice le discută folosindu-se de exemple oferite de dramaturgia « marelui englez ». Pornind de la premisa că în dramă toate elementele trebuie să concureze la servirea ideii, că drama este o ființă vie care nu poate avea decît organele absolut necesare vieții, Caragiale analizează în comparație drama maurului din Veneția a lui Shakespeare și *Hernani* de Victor Hugo. Reproșîndu-i lui Victor Hugo excesul de retorică, faptul că, « din drama marelui poet poți da afară foi întregi, precum dintr-o grămadă de obiecte neînsuflețite poți separa o parte fără a le strica esența »⁴, Caragiale pune una din problemele de bază ale măiestriei dramatice — ale măiestriei artistice și literare în general — a puterii de sugestie a operei de artă căci « noi nu înțelegem o operă de artă din mult, ci din ceva, înțelegem un ce dintr-un cum »⁵.

În opoziție cu retorismul hugolian, criticul aduce exemplul eroului shakespearean: Othello. Atît de frămîntat și chinuit Othello nu recurge la « discursuri », la tirade în care să analizeze chinurile sufletului său. « Gelos pînă la cumplita crimă... n-are vreme să mai țină discursuri... ori dacă le ține, și-a scos tot focul de la inimă, și n-are să se mai potrivească, la urmă, crima de loc »⁶. Criticul preferă întrebarea pasionată, « din gîtlejul înecat de turbare » al maurului, decît pe cea a dramaturgului trăind într-o lume ideală construită de propria sa imaginație.

¹ I. L. CARAGIALE, *op. cit.*, p. 296.

² *Ibidem*, p. 296 — 297.

³ *Ibidem*, p. 297.

I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (*Cîteva păreri*), ediție îngrijită de P. Zarifopol, București, 1932, p. 59.

⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁶ *Ibidem*.

Este de altfel exact ceea ce deosebește drama hugoliană sau schilleriană de tragedia shakespeareiană. «Conform concepției mele despre dramă—spunea Engels—care constă în a nu neglija realul din pricina idealului, în a nu-l uita pe Shakespeare din cauza lui Schiller»¹.

Ceea ce era interpretat de criticii conformiști drept teribilism și exageranță în critica dramatică a lui Caragiale, când acesta susținea că faptul că «Victor Hugo și Schiller au fost mari gînditori, niște înalte talente artistice ca poeți lirici, nu împiedică de loc ca piesele lor teatrale să aibă, în loc de scene niște conferențe, și în loc de acțiune, numai o searbădă concurență de tirade retorice»² nu era în fond decît o analiză curajoasă făcută esenței realismului în dramaturgie. În fond, Caragiale era în asentimentul lui W. A. Schlegel care-i imputa lui Schiller că piesele sale din tinerețe (la care se referă și Caragiale) sînt lucrări extravagante mai ales în ceea ce privește construcția lor dramatică. Criticul era totodată în asentimentul lui Schiller însuși care scria despre propria sa piesă, *Hoții*: «dacă vrei să vă spun deschis părerea mea, această piesă cu toate calitățile ei, nu este o piesă de teatru... Mi s-a părut că este o prea mare aglomerare de fapte care dăunează impresiei generale»³. Părerile lui Caragiale erau întru totul în spiritul afirmațiilor lui Schiller care recunoscîndu-se influențat de *Regele Lear* al lui Shakespeare nu adăuga decît monologurile lungi, discursive, ale unui Moor.

Aceeași idee devine mai pregnantă atunci cînd comparînd cele două tragedii: *Regele Lear* și *Hoții*, Caragiale îi definește pe cei doi dramaturgi în funcție de atitudinea lor activă sau pasivă față de eroii creați.

«Unul ne aruncă înaintea persoanelor fabulei și le dă drumul să facă orice vor voi ele, cum le-o tăia capul și cum le-i îndemna inima: să facă în fine tot ce sînt în stare să facă.

Celălalt ne prezintă persoanele fabulei dîndu-le misiunea imperativă de a ne spune cum sînt ele... «Într-un cuvînt la persoanele celui dintîi artist avem o continuă confirmare a vieții; iar la ale celui de-al doilea un torent continuu de afirmări exterioare, fără vre-o confirmare interioară»⁴.

Caragiale îi recunoaște și lui Hugo și lui Schiller calitatea literară a poeziei lor dramatice, dar observațiile sale critice îl apropie impresionant de gîndirea critică a lui Marx care îi reproșa lui Lassalle, autorul dramei istorice *Franz von Sickingen*, faptul că în loc să-l imite pe Shakespeare îl imită pe Schiller, «transformînd indivizii în simple difuzoare ale spiritului vremii»⁵.

Caragiale reproșa dramei schilleriene faptul că majoritatea eroilor nu fac parte dintr-o lume reală, că sînt un produs al imaginației înfierbîntate, că «flo-rile poetice nu ajută cu nimic sublimului, dar ele pot falsifica sentimentul».

În lumina acestor principii de bază ale dramaturgiei realiste va face Caragiale analiza operelor dramatice originale și în special a dramelor istorice ale lui Hasdeu și Delavrancea, ca și analiza reprezentării lor scenice.

Caragiale nu ignorează caracterul sintetic al artei teatrale și dacă proclamă independența teatrului față de literatură, el recunoaște totodată că pentru ca teatrul să existe efectiv ca o artă independentă «trebuie să pună

¹ K. Marx și F. Engels despre artă și literatură—Scrisoare către F. Lassalle, E.P.L.P., 1953, p. 150.

² I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. V (*Cronica teatrală*), ediție îngrijită de S. Cioculescu, București, 1938, p. 275.

³ SCHILLER FR., *Württembergisches Repertorium der Literatur* (1782), articol publicat și în A. Bossert, *Goethe et Schiller — La Littérature allemande à Weimar*.

⁴ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III (*Cîteva părieri*), ediție îngrijită de P. Zarifopol, p. 61—62.

⁵ K. Marx și F. Engels despre artă și literatură, p. 146.

în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren »¹.

De altfel atunci cînd ia în discuție problemele reprezentării teatrale, Caragiale atrage atenția în mod peremptoriu actorilor că trebuie să-și « concilieze » scopul reprezentării artistice cu scopul dramaturgului și să nu-l subordoneze niciodată. Dacă multilateralul cunoscător al fenomenului teatral s-ar fi oprit la comparația dramaturgului cu arhitectul, desigur că i s-ar fi putut imputa o analogie forțată, dat fiind faptul că nu ține seama de natura vie sau moartă a « materialelor » care alcătuiesc spectacolul sau monumentul arhitectural. Luînd în discuție rolul artei interpretative în fenomenul teatral, Caragiale face însă această distincție cu o impresionantă subtilitate. « Dar pe cîtă vreme construcția celui din urmă (a arhitectului — n.n.) rămîne una, fixă și durabilă, și voind să se repete, va fi tot aceeași, fiindcă materialurile sînt inerte, construcțiile dramaturgului și a muzicantului se fac în mișcare, încep, se petrec și se sting în cîteva momente sub atenția noastră, și voind să se repete sînt totdeauna altfel, fiindcă materialurile lor sînt însuflețite »².

De aci concluzia importanței « artei execuțiunii » (interpretative) în complexul teatral, de aci importanța deosebită a artiștilor dramatici, independent de opera reprezentată, căci « materialurile lor de construcție sînt deosebite suflete omenești, iar nu pietre și lemne. În arhitectură bolovani peste bolovani au să stea pe un anumit reazem, și sub o anumită greutate, ce nu trebuie să le depășească rezistența — echilibrul stabil. În teatru sufletele omenești trebuie să se miște, puterea construcției rezidă într-un echilibru nestabil »³.

O vastă activitate publicistică, de critic teatral pasionat, prezent în toate manifestările teatrale și critice românești, valorifică aceste admirabile idei estetice generale, în discutarea concretă a fenomenului artistic original. Caragiale contribuie în acest fel la analiza critică a literaturii dramatice naționale, a spectacolului de teatru, a condițiilor generale de dezvoltare a teatrului românesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

О ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ И. Л. КАРАДЖАЛЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Опыт систематизации эстетических взглядов И. Л. Караджале является важным с точки зрения определения театральной эстетики великого драматурга. Караджале, высказываясь ли он по философским вопросам эстетики, обсуждает ли вопросы о роли артиста в обществе, о соотношении содержания и формы, о тенденциозности искусства, о таланте и прекрасном, никогда не довольствуется теоретическими общими местами. Выводы, к которым он приходит по вопросу о роли искусства и артиста, об отношениях между артистом и обществом, являются завершением его эстетического мышления.

Понятия эстетики Караджале становятся особенно точными, когда он применяет общие художественные принципы при определении и объяснении художественного театрального явления в связи с общественно-эстетической ролью театра, с основными особенностями формы драмы, с реалистичностью спектаклей и творческим методом актеров.

Дефиниция театра в трудах и драматических хрониках Караджале как «конструктивного искусства», материалом которого являются человеческие конфлик-

¹ I. L. CARAGIALE, *Opere*, vol. III, ediție îngrijită de P. Zarifopol, București, 1932, p. 297 (articolul, *Oare teatrul este literatură?* a fost publicat în «Epoca» din 1897, 8 aug.).

² *Ibidem* p. 295 (articolul, *Ceva despre teatru*, a fost publicat în «Epoca» din 1896, 13 dec.).

³ *Ibidem* p. 295.

ты», доказывает ориентацию критика на театр, основанный на драматической литературе, источником которой является реальность.

Из обзора главных положений Караджале о театре вытекает важность его вклада в область эстетики румынского театра конца XIX и начала первого десятилетия XX века. Караджале вместе с Эминеску и после него продолжал обогащать теоретические понятия о специфике и особенностях театра и драмы, стараясь установить характерные для театра способы передачи замысла актера. Для этого Караджале прежде всего доказывает автономность театра как искусства, устанавливая границы между литературой и театром, а также соотношение театра и других искусств, входящих в состав этого комплексного искусства.

Особый интерес представляют аналитические статьи о драматургии Гюго, Шиллера и Шекспира, из которых видны его взгляды на драму, а также предпочтение, которое он отдает шекспировской драме, высказываясь в духе того разграничения, которое делали Маркс и Энгельс между шиллеровской и шекспировской драматургией.

Признавая синтетический характер театрального искусства, Караджале не престанно напоминает о значении драматического текста в композиции спектакля. Кроме того, во всех дискуссиях, касающихся вопроса театрального представления, он неустанно учит актеров согласовать задание художественного исполнения с заданием драматурга, никогда его ему не подчиняя.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES CONCEPTIONS DE I. L. CARAGIALE SUR L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE (RÉSUMÉ)

La tentative de systématiser les idées esthétiques de I. L. Caragiale est importante pour qui veut définir la conception que le grand dramaturge se fait de l'esthétique du théâtre. Qu'il prenne parti dans les problèmes philosophiques de l'esthétique ou qu'il discute du rôle de l'art dans la société, des rapports du contenu et de la forme, de la tendance en art, du talent et du beau, Caragiale ne se borne pas aux généralités théoriques. Les conclusions auxquelles il aboutit sur l'art et l'artiste, sur les rapports entre l'artiste et la société, déterminent la finalité de sa pensée esthétique.

Les idées esthétiques de I. L. Caragiale revêtent une précision tout particulière lorsqu'il applique les principes généraux de l'art à la définition et à l'explication du phénomène artistique théâtral, au rôle social et esthétique du théâtre, aux particularités de fond et de forme du drame, au réalisme des spectacles et à la méthode de création de l'acteur.

La manière dont, dans ses études et chroniques théâtrales, Caragiale définit le théâtre : « art constructif, dont les conflits entre hommes constituent la matière », témoigne de l'orientation de ce critique vers un théâtre fondé sur une littérature dramatique dont les conflits naissent de la réalité.

L'examen des principales idées de Caragiale sur le théâtre fait ressortir l'importance de sa contribution dans le domaine de l'esthétique théâtrale roumaine à la fin du XIX^e siècle et durant les premières années du XX^e. C'est Caragiale qui, à côté d'Eminescu et après lui, enrichit le bagage d'idées, d'un caractère théorique, sur les particularités du théâtre et du drame, cherchant par ailleurs les moyens propres au théâtre et permettant de réaliser l'intention artistique de l'auteur. Dans ce but, Caragiale commence par démontrer l'autonomie du théâtre en tant qu'art, définit les différences entre la littérature et le théâtre et les rapports du théâtre avec les autres arts entrant dans la composition de cet art complexe.

Les articles dans lesquels il analyse la dramaturgie de Hugo, de Schiller et de Shakespeare sont d'un grand intérêt du fait qu'ils mettent en lumière les idées de Caragiale sur le drame, ainsi que sa préférence pour celui de Shakespeare, dans l'esprit même des distinctions que Marx et Engels faisaient entre la dramaturgie de Schiller et celle de Shakespeare.

En affirmant le caractère synthétique de l'art théâtral, Caragiale rappelle constamment l'importance du texte dramatique pour la composition du spectacle. D'ailleurs, lorsqu'il discute des problèmes de la représentation théâtrale, il rappelle péremptoirement aux acteurs qu'ils ont à « concilier » le but de la représentation artistique avec le but que se propose le dramaturge, sans jamais subordonner ce dernier au premier.

NOTE PENTRU O MONOGRAFIE MIHAIL PASCALY

de LETIȚIA GÎTZĂ



Încercarea de a restitui actualității adevăruri uitate cu privire la viața actorului Mihail Pascaly, sensuri valabile despre crezul său artistic, întâmpină dificultatea unor contradictorii posibilități de interpretare. O arhivă întreagă de memorii și proteste, programe și proiecte, respiră patosul și dramatismul unei vieți închinată timp de peste 30 de ani (1850—1882) luptei pentru progresul teatrului românesc. Generozitatea idealului, temeritatea de atitudine, grandilocvența limbajului, împrumută imaginii actorului ceva din specificul eroului de dramă romantică. Evenimentele vieții sale intime chiar, nedreptăți care îl lovesc continuu¹, surprize dureroase pricinuite de colegi de breaslă, pierderi ireparabile în familie, ascut la maximum sensibilitatea actorului care, contaminat de literatura epocii, capătă manieră, ton, dispoziție interioară de personaj dramatic.

Într-o scrisoare din 1862 către C. A. Rosetti, actorul, în vîrstă numai de 32 de ani, anticipează într-o clarviziune emoționantă întreaga vitregie pe care viața i-o va rezerva: « Este frumos să știi că ți-ai împlinit datoria, dar este trist cu toate acestea să culegi amar și spini în urma sacrificiului și devotamentului și, lăsînd în urmă și junețea și viața, să ajungi bătrîn și sfîrșit, plîngînd rezemat de o cruce de lemn iluziile tale pierdute. Nu este aceasta soarta actorului român? »² N-a fost aceasta de fapt soarta actorului Pascaly și nu se recunosc în cuvintele sale accente din amărăciunea melancoliei lui Chatterton, de pildă?

Pus în fața unui material documentar deosebit de evocator prin numărul remarcabil de mărturisiri personale, tentația cercetătorului pentru dramatizarea faptelor, înclinația către apologie operează inevitabil asupra obiectivității sale. Perspectiva sa critică se simte amenințată.

¹ Vezi lungile și repetatele proteste ale actorului împotriva indifferenței guvernului care, în ciuda realizărilor sale artistice, îl ține departe de privilegiile Teatrului Național (dos. 186/1864 231/1866, 360/1874, Fond T. Naț., Arh. stat. Buc. și « Rominul », 1866, aug. 10, « Rominul », 1870, oct. 4, « Trompetta Carpaților », 1876, oct. 3 etc.; vezi disputa cu actorul Millo și faptul că Matilda Pascaly, soția actorului, moare în 1873, iar fiica sa Marta în 1878.

² « Rominul », 1862, oct. 10.

Pe de altă parte, nota aceasta patetică, ecou permanent care se păstrează în fiecare document, combativitatea neistovită care renaște din propriile-i eșecuri, reluarea pînă la obsesie a aceluiași teme prin care răzbate dezamăgirea de a nu fi fost sprijinit în eforturile sale, predispon cercetătorul la un sentiment de bunăvoință ușor amuzată, sentiment care se încearcă de obicei în fața anacronicului, a desuetului. Ni se pare elocvent în acest sens un final de memoriu ca acesta, prin care actorul își strigă deznădejdea de a i se fi refuzat dreptul să joace pe scena Teatrului Național. Tonul declamator sparge emoția contextului: «Aceasta este dreptatea, acesta este patriotismul comitetului teatral. Dar aceasta domnule ministru, nu, nu mai poate fi; căci cînd ajunge nedreptatea în gradul acesta, disperarea intră în inima omului. Dreptate! Dreptate, domnule ministru! Dreptate! Ca să poată tot omul să mai creadă într-însa»¹.

Între aceste două perspective urmează să se plaseze punctul de vedere critic în redarea la proporții exacte, reale, a profilului marelui actor, a impresionantei sale personalități, a rolului determinant pe care l-a jucat în dezvoltarea teatrului românesc din cea de-a doua jumătate a secolului trecut.

Noutatea și specificul activității sale rezidă în aceea că Mihail Pascaly își depășește condiția de actor, simplu slujitor al scenei, ca și mijloacele de expresie proprii artei scenice. Dintr-o înaintată conștiință cetățenească, solicitat de perspectivele deosebite ce se deschideau teatrului românesc în acel moment istoric de după evenimentul unirii principatelor, Pascaly coboară în arena largă a vieții publice și se angajează în lupta de regenerare a culturii naționale. Prin presă, prin debateri oficiale și lupte de opinii, el deschide larg discuția asupra necesității reorganizării Teatrului Național². «Teatrul, astă școală atît de necesară oricărei națiuni și mai cu seamă nouă care ne renaștem dintr-un somn greu ca să intrăm într-o viață nouă... astă școală formatorie ne lipsește cu desăvîrșire astăzi»³. Pascaly este singurul actor din generația sa și poate singurul din pleiada marilor slujitori ai scenei noastre care înțelege necesitatea progresului și înnobilării artei teatrale ca pe o autentică problemă de stat și care, dintr-un rar atașament față de destinele teatrului

¹ Dos. 238/1866, p. 13, Fond T. Naț., Arh. stat. Buc. După o existență eroică de trei ani în slujba idealului de regenerare artistică, Soc. dramatică de la Bossel, ruinată, fără nici un ajutor din partea guvernului, cere dreptul de a juca 10 zile pe lună pe scena Teatrului Național. Întreprinzătorul, C. Dimitriad de data aceasta, împreună cu Comitetul teatral îi refuză cererea, preferind să dea aceste zile «străinilor, fringhierilor, scamatorilor, oricui. Numai lui Pascaly nu».

² În 1863, Mihail Pascaly împreună cu Matilda Pascaly și cu C. Dimitriad dă publicității Schița unui proiect de reorganizare întinsă a teatrului românesc pentru început, pînă cînd țara și guvernul va socoti să-i dea dezvoltarea mai mare, precum și celebra broșură *Apel și protestare*, prin care face cunoscută starea de criză a Teatrului Național de sub conducerea actorului Matei Millo și care constituie începutul cunoscutului proces artistic ce se deschide între cei doi actori. Schița de proiect (de organizare a Teatrului Național), cu cîteva cuvinte drept prefață de Victor Hugo, Emile Souvestre, Martainville et Etienne, V. Leclerc și M. Pascaly, cuprinde:

— Constituirea trupei întregi a Teatrului Național în societate, sub conducerea unui comitet compus din cinci bărbați eminenți și împărțirea ei în patru clase de societari.

— Formarea unui conservator în care să se predea teoria și practica teatrală și muzicală.

— Fixarea sezonului teatral la 8 luni.

— Fixarea dreptului de pensie și a drepturilor autorilor.

Bazele și principiile societății erau: «Arta în toată puritatea ei, încurajarea și dezvoltarea literaturii dramatice, perfecționarea și inobilarea jocului, reinălțarea teatrului la rangul de instituție națională care are de scop poleirea morăvurilor, luminarea spiritelor, înălțarea nobilului sentiment al națiunii și aceasta prin frumos, prin bun și artă».

³ *Proiect de reorganizare întinsă a teatrului românesc*. Dos. 169/1863, f. 18, Fond T. Naț., Arh. stat. Buc.

romînesc, ignorîndu-și propriile sale interese imediate, face din arta teatrală, conștient și cu consecvență, chestiune de prestigiu național. Recunoscînd corespondențele ce se stabilesc între instituțiile de cultură și stadiul de evoluție al unei națiuni, legătura strînsă dintre istoria unui popor și istoria artei sale, actorul raportează misiunea teatrului la sensul prefacerilor politice din țară la acea dată. «Voiești să vezi gradul de civilizare, de lumină, ce bogăție este într-o națiune? Vezi teatrul ei!... Se rezumă, se poate preciza istoria unui popor numai după istoria teatrului său»¹, sînt cuvinte care stau ca frontispiciu la proiectul de reorganizare a Teatrului Național și care reprezintă de fapt însăși esența crezului său artistic.

Pentru a impune teatrului linia de progres care angajase eforturile unanime ale țării, pentru a exprima prin mijloacele artei teatrale specificul de gîndire al epocii, Pascaly luptătorul, în numele națiunii întregi, întreprinde o curajoasă și categorică demonstrație de principii artistice, trasînd noile căi de dezvoltare ale acestei instituții. Pentru ca teatrul să fie într-adevăr «templul comunității ideilor, sentimentelor, pasiunilor poporului nostru, școala morală a oamenilor și mai cu seamă a celor săraci, pentru a deștepta inteligența prin idei sublime și a încălzi inima prin sentimente mari și adevărate»², Mihail Pascaly proclamă un sistem înnoitor de idei și practici cu privire la arta și organizarea teatrală³ și-l exemplifică prin propria lui activitate.

Pentru prima oară la noi, același om de teatru elaborează și verifică, prin practica personală îndelungată, principiile sale de estetică teatrală. În cadrul Societății dramatice de la teatrul Bossel (1863—1866), în timpul celor două concesiuni pe care le deține asupra Teatrului Național (1871—1874 și 1875—1877), în arena circului Shur (1874—1875), sau pe scena teatrului Dacia (1880—1881), Pascaly aduce cu fiecare stagiune un nou omagiu teatrului și artei dramatice romînești.

Se demonstrează astfel clar că principiile de reorganizare preconizate în proiect sînt respectate în activitatea obiectivă, că actorul rămîne credincios pînă la sfîrșitul carierei idealului său reformator. Prin valoarea repertoriului și prin calitatea artistică a interpretării, companiile de teatru Pascaly capătă adeziunea integrală a publicului. Căile de acces către inima spectatorului sînt asigurate prin priceperea cu care operele dramatice sînt selectate, prin varietatea acestora ca gen, prin caracterul unitar al spectacolelor sub criteriul valorii emoționale și al semnificației lor educative.

«Scena teatrului nostru trebuie să fie scena operelor celor mai alese, fie romantice sau clasice, fie comice sau dramatice, însă a acelor scrieri care vorbind inimii și spiritului, să arate răul omenirii, ridicolul, nenorocirea sau pietatea pentru o țință mare, pentru un scop moral»⁴.

Și într-adevăr, Pascaly joacă, alături de prelucrări din clasicii⁵, repertoriul teatrului romantic francez aproape în totalitatea

¹ Proiect de reorganizare întinsă a teatrului romînesc..., «Buciumul», 1863, iul. 6, nr. 67.

² Proiect de reorganizare întinsă a teatrului romînesc..., Dos. 169/1863, f. 20 și 16, Fond T. Naț., Arh. stat. Buc.

³ Vezi Proiectul de reorganizare întinsă a teatrului romînesc... și Proiectul de organizare a Conservatorului.

⁴ Cîteva cuvinte drept prefață la Apelul pentru o reorganizare neapărată a Teatrului Național urmată de Schița de proiect pentru a încerca un început de reformare, București, 1863, Tipografia Cezar Bolliac.

⁵ Dreptatea domnească după LOPE DE VEGA, Hamlet de SHAKESPEARE, Don Carlos și Intrigă și iubire de SCHILLER, Faust de GOETHE. Interpretarea rolului lui Hamlet îi aduce lui Pascaly elo-

lui ¹, precum și foarte multe din producțiile dramatice ale celui «Basso romantism» în care debordă și se prelungește romantismul și care, prin predilecția pentru argumente melodramatice și efecte patetice, captează cu atîta ușurință simpatia publicului ². În același timp, Mihail Pascaly îndreaptă gustul publicului către opera dramatică modernă ³, introducînd în repertoriul său reacțiunea anti-romantică a comediei lui Scribe, a colaboratorilor săi C. Delavigne, E. Legouv  , Melesville etc. și a teatrului lui F. Ponsard, ca și tendința de critică socială a dramaturgiei lui E. Augier, A. Dumas-fiul, V. Sardou și alții.

Promov  nd repertoriul teatrelor pariziene: Porte-Saint-Martin, Odéon și îndeosebi a teatrului Gymnase — date fiind relațiile pe care actorul le stabilește cu aceste teatre — fatal, opera de educare a publicului rom  nesc se face în principal prin acest repertoriu francez, prin traducerea sau localizarea sa.

Se   nt  mplă însă că publicul nostru ia cunoștință de capodoperele teatrului universal tot prin intermediul limbii franceze, traducerile sau prelucrările din Shakespeare, Schiller, Goethe f  c  ndu-se la noi după versiuni franțuzești. Așa se face că și celebra comedie a lui Gogol *Revizorul* ajunge în țară prin traducerea lui Prosper M  rim  e, după care abia Petre Grădișteanu face cunoscuta sa localizare în rom  nește,   mbog  tind repertoriul companiei Pascaly cu o nouă lucrare valoroasă, ad  ug  nd varietății genurilor de piese interpretate pe acela al puternicei satire sociale.

Se recunoaște la Pascaly acea căutare permanentă de a-ș   lărgi unghiul de vedere, de a merge în pas cu vremea, folosind progresele literaturii dramatice universale în sprijinul teatrului rom  nesc; personal a tradus și a localizat ⁴, a primenit neconținut un repertoriu pe care dramaturgia rom  neasc   nu reușea să-l alimenteze dec  t în slabă măsură.

Este lesne de înțeles însă, că pentru luptătorul Pascaly marea sarcină de a consolida prin teatru «acel edificiu sublim ce se numește naționalism» nu se poate rezolva dec  t exclusiv în limitele literaturii dramatice autohtone. Valorificarea acestei dramaturgii prin mijloacele scenei devine astfel o chestiune de patriotism. Cu un sentiment de înaltă răspundere, Pascaly reușește ca prin prezentarea plină de strălucire pe care o d   dramei istorice a lui Hasdeu ⁵, prin sublinierea calităților artistice din dramaturgia lui V. A. Urechia, C. Stănescu, G. Ventura, P. Grădișteanu, A. Rocque,

giile actorilor de la Comedia franceză, aflați în turneu la noi. «Telegraful», 1872, februarie 17.

¹ *Hernani*, Ruy-Blas, *Lucretia Borgia*, *Maria Tudor*, *Angelo*, *Regele petrece* de VICTOR HUGO; *Antony*, *Turnul de Nesle*, *Don Juan de Marana*, *Caterina Howard*, *Mușchetarii* de AL. DUMAS-tatăl; *Chatterton* de ALFRED DE VIGNY; *André del Sarto* de ALFRED DE MUSSET.

² *Don Cesar de Buzan* de PIERRE DUMANOIR; *Ștrengarul din Paris* de BAYARD; *Două orfeline* și *Paiața* de D'ENNERY; *Idiotul* de GH. DUPET  ; *Soldatul* și *Favorita* de P. MEURICE, numai c  teva din marile succese de melodramă ale actorului Pascaly.

³ Repertoriul se mai îmbogățește cu piese de: E. SCRIBE, *Paharul cu apă*, *Adrienne Lecouvreur*, *Bataille de dames* (  n colaborare cu E. LEGOUV  ); FR. PONSARD, *Leul   namorat*, *Onoarea și banii*; C. DELAVIGNE, *Ludovic al XI-lea*, *Copiii lui Eduard*, *Don Juan de Austria*; EMIL AUGIER, *Madame Caverlet*, *O femeie cum nu sînt multe*, *Bărbatul pleșuv*; AL. DUMAS-fiul, *Dama cu camelii*, *Martirul unei idei*, *Diana de Lys*; V. SARDOU, *Gărgăunii*, *Demonii negri*, *Amicii falsi*, *Isprăvile unui avocat*; E. DE GIRARDIN, *Supliciuul unei femei*; OCT. FEUILLET, *Dalilla*; F. PYAT, *Hoții de codru* și *hoții de oraș*, *Diogene* etc.

⁴ Se cifrează la aproximativ patru sute numărul pieselor traduse și localizate de M. Pascaly.

⁵ Hasdeu aduce mulțumiri publice lui Pascaly pentru felul cum i-a reprezentat drama *Răzvan* și *Viđra*: «Dacă Răzvan-vodă a avut fericirea de a reuși, asta se datorează în cea mai mare parte dvs.». «Trompetta Carpaților», 1867, febr. 18.

Fr. Damé etc.¹ să trezească în public sentimentul de mândrie națională față de posibilitățile de creație ale neamului, dar aportul său față de această problemă pare să se reducă la atât.



I. GEORGEȘCU, (1855 -- 1898). Bustul actorului Pascaly (bronz), Muzeul de Artă al R.P.R.

Abia în 1881, deci cu un an înaintea morții sale, într-o scrisoare adresată tînărului autor dramatic Iuliu Roșca, M. Pascaly își mărturisește retrospectiv punctul de vedere în legătură cu dramaturgia

¹ Din dramaturgia originală Pascaly interpretează: *Banul Măvăcine* de V. A. URECHIA, *Țara și Mihnea-vodă* de FR. DAMÉ, *Moartea lui Constantin Brîncoveanu* de A. ROCQUE, *Peste Dunăre*

originală¹. Se precizează abia acum exact contribuția actorului în această foarte importantă problemă a teatrului românesc. Se descoperă nu atât fapte concrete, cât mai curînd acel climat special de gîndire, disponibilitățile intime, atitudinea interioară a actorului care generează și explică faptele concrete.

« Ideea care m-a dominat în toată viața, ideea care a devenit crezul meu artistic, a fost de a întinde mîna cu iubire și recunoștință, de a mă pune cu corpul și cu sufletul la dispoziția tuturor în literatura și arta dramatică... Acestei credințe, acestei sfinte datorii ce mi-am impus, literatura și scena romînă datoresc începutul unei epoci de activitate dramatică, după timpul de repaus al primului și marelui luptător Alecsandri... Am pus la dispoziția tuturor autorilor romîni tot ce aveam și tot ce puteam face ca artist și ca diriginte; și cînd n-au venit autorii să deschidă ușa teatrului unde mă aflam eu, mă duceam eu să bat la ușa lor. Să fie o piesă romînească mai mult, un pas mai înainte în cultura noastră literară și artistică. Iată ținta mea².

Nu este o încercare, o scriere romînă care să nu fi aflat în mine devotamentul cel mai sincer și cel mai corect »³.

Este o pledorie emoționantă care aduce clarificarea necesară cercetătorului dispus să comenteze convingerile artistice ale actorului Pascaly numai după masivele liste de piese străine pe care acesta le-a jucat.

« A forma națiunea prin opere mari dar și prin demnitatea și arta cu care să fie interpretate », așa cum își propune Pascaly în proiectul său de reorganizare a teatrului, înseamnă a aduce în discuție cu aceeași necesitate, pe lîngă problema repertoriului, pe cea la fel de importantă a artei dramatice.

Actorul distinge între funcția socială și semnificația estetică a acestei arte, îi recunoaște utilitatea practică, explicîndu-i în același timp teoretic specificul obiectului său. El încearcă să determine factura intimă a artei dramatice și analizînd-o în raport cu celelalte arte îi precizează izvoarele de inspirație, mijloacele de expresie, în sfîrșit misiunea cu care e investită. Cum e și firesc, patriotul Pascaly pune arta dramatică în slujba idealurilor cetățenești și, îndrăgostit de arta sa, îi acordă acesteia virtuți exclusive: « Dintre toate artele, arta dramatică este aceea care întrunește în sine toate artele și poate toate științele, din toate artele este poate cea mai grea pentru că ea trebuie să dea o formă vie, viață, adevăr general unor idei abstracte »⁴. Ce aproape e Pascaly de ideea atitudinii creatoare a actorului față de text și, în continuare, ce clar i se desprinde viziunea asupra obiectului artei dra-

de G. VENTURA, *Ion Lăpușneanu* de C. NEGRUZZI, *Mihail Bravul după bătălia de la Călugăreni* de C. BOLINTINEANU, *Nebunii din față* de PANTAZI GHICA, *O căsătorie în lumea mare* de G. VENTURA etc.

¹ Iuliu Roșca este autorul piesei *Alexandru Lăpușneanu*, pe care o reprezintă Pascaly la teatrul « Dacia » în 1881, cucerind cu ea ultimul și cel mai grandios succes al său. Vezi cronică din « L'indépendance roumaine » din 17 mart. 1881: « După actul al 3-lea tinărul student Macri i-a adresat actorului un incitant discurs în versuri, după care o frumoasă coroană de stejar verde cu foi de lauri aurite i-a fost oferită. Actorul iubit era așa de emoționat încît abia a putut să spună cîteva cuvinte de mulțumire care au fost acoperite cu aplauze entuziaste ».

² Însuși actorul Mihail Pascaly scrie pentru scenă. Producțiile sale dramatice cu caracter istoric: *Un ciorbagiu și un zăvragiu*, *Viitorul țării*, *Țăranul din vremea lui Tudor*, ca și comediile localizate: *Ce știe satul nu știe bărbatul*, *Voinicos dar fricos*, *Răposatul dumnealui*, *Căzăturile*, fără să fie modele ale genului, exprimă convingător patriotismul și tendința de satirizare a actorului și se bucură de o caldă primire din partea publicului.

³ Postfața la drama *Alexandru Lăpușneanu* de I. Roșca, Buc., 1879.

⁴ *Un început de conservator*, Dos. nr. 169, 1863, fila 38, Fond. T. Naț., Arh. stat Buc.

matice: « Omul în toată goliciunea sa morală, viața lui, acesta e singurul material și izvor de inspirație a artei actorului »¹.

Aci rezidă, după Pascaly, specificul artei teatrale. Într-adevăr, întreaga artă dramatică se bazează în ultimă instanță pe elementul om. Materialul plastic pe care-l întrebuițează actorul în crearea unui personaj este fără îndoială natura sa umană. A ajunge însă la stadiul de a recrea un om prin propriile sale posibilități presupune din partea actorului acumularea unei largi experiențe de viață, cunoașterea sufletului omenesc în general. De aceea, Pascaly cere actorului să-și subordoneze toată pregătirea sa intelectuală « studiului profund în cartea nemărginită numită omenirea, inima omului, omul, pentru a putea reproduce cu sufletul său, cu inima, cu inteligența și cu singele său, pasiuni străine, dureri străine, omul cum a fost, cum este și cum trebuie să fie »².

Dar actorul Pascaly, recunoscutul om de carte, acordă studiilor teoretice de specialitate cuvenita importanță. Proiectul de conservator³, pe care-l atașează programului său general de reorganizare teatrală, cere actorului rafinarea intelectuală prin cultură și mărirea capacității emoționale prin studiul sistematic al legilor artei dramatice, prin respectarea riguroasă a principiilor adevărului în interpretare. Personal, actorul simte nevoia de a-și completa pregătirea de specialitate pe care și-o începuse mai întâi ca actor în trupa lui C. Caragiale (1850—1853) și apoi o continuase sub direcția lui Millo (1853—1860) și pleacă în două rânduri la Paris, în verile anilor 1860 și 1862, unde, după propriile sale mărturisiri⁴, ia lecții cu actorii: Bouffé de la teatrul Gymnase, Bocage de la Odéon, Samson și Got de la Comedia franceză. La Paris actorul ia contact cu dramaturgia lui Scribe, preferatul teatrului Gymnase, prin Got cu teatrul lui Augier, prin Bouffé și Bocage mai ales cu marele repertoriu romantic și de melodramă. Don Juan de Marana, Diogène, Antony, marile succese ale lui Bocage la Paris, sînt în același timp și creațiile de neuitat ale lui Pascaly.

Dintre toți, exemplul lui Bocage pare să-l fi sedus cel mai mult pe tînărul actor român, date fiind și asemănările de ordin temperamental ce se pot stabili între ei pe baza memorialisticii vremii. Despre Bocage, H. Heine notează:

« Un om frumos, distins, cu maniere și ținută nobilă. Vocea sa metalică, bogată în inflexiuni se pretează la fel de bine izbucnirilor tumultuoase ale furiei ca și tandreței celei mai mîngîietoare din momentele de dragoste. . . Are tonuri reci, ironice care trec prin inimă ca o sabie de oțel, are lacrimi în voce și accente de durere care te fac să crezi că sîngerează intim. . . Pe urmă, cînd surîde, este ca și cum ar răsări soarele pe buzele lui »⁵.

Și despre Pascaly în amintirile lui C. Nottara:

« Înfățișarea lui Pascaly producea un farmec deosebit asupra oricui. . . Era peste puțină să nu-ți atragă atenția prin prestața, mlădierea și eleganța

¹ Un început de conservator, Dos. nr. 169, 1863, fila 38, Fond T. Naț., Arh. stat. Buc.

² Ibidem.

³ Proiectul cuprinde: a) trecerea comitetului în rîndul școlilor naționale; b) programa analitică; c) condițiile de primire în conservator și de intrare în Teatrul Național; d) condițiile de constituire a companiilor dramatice; e) numirea profesorilor; f) instituirea unei biblioteci de specialitate.

⁴ « La voix de la Roumanie », 1861, oct. 17.

⁵ A. POUGIN, *Acteurs et actrices d'autrefois*, Paris, f. a., p. 152.

persoanei lui. . . De la cele dintîi cuvinte ce rostea pe scenă el robea pe om dintr-o dată.

Pe lîngă talent și cultură mai poseda un studiu amănunțit al artei dramatice. Vocea sa era puternică, pătrunzătoare în dramă, caldă și vioaie în comedie »¹.

Și, în continuare, o mărturie din presa contemporană actorului, cronica la spectacolul *Ștrengarul din Paris* (rolul lui Joseph din această piesă, al lui Trim din *Enfants de Troupe*, al lui Jacques din piesa *Sărmanul muzicant* au fost studiate de către actor, însă cu celălalt maestru al melodramei franceze, Bouffé, de la teatrul Gymnase): « Cu gestul elegant, nobil, tragic al personajului dramatic, cît talent, cît studiu a trebuit pentru a părăsi acel gest devenit oarecum instinctiv și-a adopta mișcările proprii ale celui Gamin de Paris. Domnul Pascaly, cu o față într-adevăr de actor dramatic, în a cărui buză de îndată ce e pe scenă, se vede amărăciunea, durerea, în ochii căruia se citesc simțămintele violente ale dramei, a dat feței sale exprimarea zburdalnică și neastîmpărată a tînărului ștrengar. Cine s-ar putea opri de a admira pe domnul Pascaly în aste pozițiuni opuse? Cînd lăcrimînd și mîngiînd cu frăgezime, cu accente pline de tandrețe, cînd plin de energie și voință, atunci cînd descoperă nefericirea sorei lui, smulgînd lacrimi prin durerea sa adevărată, prin cuvîntul energic, tunător, prin indignarea unui suflet generos, care răzbate prin vocea sa »².

În nota epocii și potrivit repertoriului francez pe care-l juca prin excelență, Mihal Pascaly își formează un stil de joc propriu, după modelul marilor săi maeștri, și pe care aprecierile critice îl tratează de grandilocvent și romantic. Devierile uneori nefaste, prin marele patetism de care dădea dovadă actorul³, sînt contrazise de revelația remarcabilului său talent pentru comedia de salon⁴, de sobrietatea și economia de mijloace cu care interpretează rolurile mici sau fără text de loc, de deosebita sa plasticitate și putere de expresie prin mimică și gest. Despre rolul Fabian din piesa *Învățătorul satului* de Paul Meurice, cronica consemnează:

« A ști să asculte este foarte greu pentru un actor și foarte rar. Domnul Pascaly excelă prin aceasta. Tot ce zic, tot ce fac ceilalți actori se răsfrînge totdeauna pe chipul său. Domnul Pascaly știe să ocupe scena necurmat. Trăiește neconținut și de ne putem exprima astfel, a trăi pe scenă ca și în lume este un mare lucru. Domnul Pascaly are apoi grația liniilor și mersul său, pozele sînt întipărite de o linie și de o nobilitate clasică »⁵.

Și în rolul fără text al lui Massias din *Testamentul lui Cesar Girodot* de A. Belot și Ed. Villetard:

« Ceea ce ne exprimă gestul său, mișcarea mîinilor, fruntea-i încrețită, îndoiturile buzei și finul său zîmbet, ne spune tot atît de mult cît și

¹ « Literatură și artă », 1898, apr., nr. 6, vol. II, p. 365.

² « Rominul », 1868, febr. 10 (nesemnăt).

³ « Literatură și artă romină », 1897, nr. 8, vol. I, p. 535. A. Ollănescu notează: « În rolurile de patos, a fost lucru firesc ca elevii lui să-i semene . . . și cu toată strădania de a se lepăda de această funestă deprindere, le este și acum peste putință ».

⁴ « Dimbovița », 1864, dec. 16, nr. 78: « După cum l-am văzut jucînd în *Voinicos dar fricos*, în *Gărgăunul*, în *Pianul Berthei*, în *Intimii*, îl găsim excepțional, desăvîrșit, în comedie, mai bun chiar uneori decît în dramă » (nesemnăt).

⁵ « Elena », « Foița Rominului », « Revista dramatică », « Rominul », 1859, dec. 1.

cuvintele cele mai elocvente și probează cât de mult în arta dramatică cuvîntul fără mimică e puțin lucru... Publicul însă nu urmează pe actor în acest joc cu atît mai iscusit, cu cît fiind mut, exprimă ceea ce elocința abia ar putea exprima prin cuvinte și aceasta, chiar cînd artistul tăcut pare uitat într-un colț al scenei »¹.

Condiția de verificare a aptitudinilor actoricești, « demnitate și nobleță în exprimarea rolurilor, adevăr și sinceritate în joc »², este îndeplinită cu prisosință de inițiatorul programului reformativ, de artistul care face școală, formează noi actori, descoperă și cultivă noi talente³. În fiecare an, în fiecare început de stagiune, actorul publică în presă anunțuri pentru recrutarea elevilor în școala dramatică ce funcționează pe lângă compania sa de teatru⁴.

Pregătirea actorilor pentru scenă rămîne o problemă deschisă pentru tot restul activității sale. E semnificativ pentru Pascaly faptul de a fi format în momentul constituirii companiei dramatice (1863) o trupă încheagată⁵ în majoritate din elemente tinere de care rămîne legat tot timpul carierei sale: « Devotată unei idei sub o direcțiune însuflețită de dorul izbîndei obștești, trupa de la Bossel a devenit ceea ce a urmărit dirigintele ei: punerea în acord a temperamentelor artistice care jucau într-o piesă, îmbinarea firească a atîtor elemente deosebite prin însușiri, caracter, simțire, înțelegere pentru înfăptuirea unui tot cu viața proprie, în grai, mișcare și voință, potrivit împrejurărilor în care se aflau trăind pe scenă »⁶.

Cu această preocupare de a asigura unitatea ansamblului, condiție de bază în reușita unui spectacol, Pascaly intră din plin în atribuția directorului de scenă, aderînd astfel integral la principiul guvernant al epocii în probleme de regie și anume la ideile asupra omogenității trupei, armonizării jocului și mișcării, redării sensurilor profunde, adevărate ale dramei.

Păstrînd un permanent contact de idei cu Apusul, Pascaly își desăvîrșește cultura generală și pe cea de specialitate și, așa cum relatează C. A. Rosetti: « după ce a izbutit să înduplece pe unii dintre cei mai eminente artiști a-i da lecțiuni (actorii francezi amintiți mai sus la p. 297 — L.G.), a cumpărat mai multe scrieri însemnate despre psihologie, despre pasiuni, despre arta și istoria dramatică, a citit, a studiat, s-a ostenit și nu s-a mulțumit cu atît. S-a dus în Germania și în Franța și a studiat și în cărți, și în muzeuri, și cu profesori și prin asistarea la reprezentațiile celor mai de căpetenie teatre »⁷.

¹ Teatrul Național, Inaugurarea stagiunii 1868 — 1869, « Rominul », 1868, oct. 5.

² Schița de Proiect de reorganizare a teatrului (loc. cit.).

³ Matilda Pascaly, artista care a cucerit stima și entuziasmul publicului în roluri ca: Dama cu camelii, Caterina Howard, Dalilla etc., este în exclusivitate opera lui Mihail Pascaly. « Cine făcuse acest miracol dintr-o copilă care nu putea nici să pronunțe bine, nici să se prezinte cu toată încrederea pe scenă? Matilda Maior întîlnise în cale din fericirea ei și a scenei noastre pe artistul M. Pascaly... Tot focul său artistic, toată arta sa o împărți cu dînsa » (« Telegraful », 1873, nov. 13).

⁴ « Noi actori, elevi, eleve, amatori cu dorința și dispoziția pentru această carieră... vor afla în acest teatru studii serioase de teorie și practică în arta dramatică, studii în muzică care să inițieze și să le dezvolte vocea, consilii sincere și eficace și stabilitatea de mai mulți ani care este baza progresului », « Rominul », 1875, sept. 11.

⁵ În stagiunea 1866 — 1867 trupa cuprindea pe: Matilda Pascaly, Fany Tardini, M. Flechtenmacher, Ralița Mihăileanu, Lina Stoienu, M. Vasilescu, L. Ionescu și pe Mihail Pascaly, C. Bălănescu, P. Vellescu, Ștefan Mihăileanu, Fraivald, Vlădicescu, I. Gestian etc. Marile succese ale stagiunii au fost: *Răzvan-vodă*, *Leul înamorat*, *Lucreția Borgia*, *Gărgăunii*, *Amicii falși*, *Voinicos și fricos* etc.

⁶ « Buciumul », 1864, ian. 2 (nesemnăt).

⁷ « Actualitatea », 1865, sept. 25, nr. 3 — 12.

Astfel format, actorul dublat de omul de cultură preia cu succes sarcina de director de scenă, contribuția lui în acest sens reprezentînd un decisiv pas înainte în istoria regiei romînești.

Informîndu-se continuu asupra noutăților de artă și tehnică teatrală¹, Pascaly sesizează schimbările care se operează în arta punerii în scenă și soluțiile noi sînt aplicate în practica teatrului românesc. «O relevație se întîmplă în misanscena comediilor moderne — consemnează Germain Bapst în *Essai sur l'histoire du Théâtre* — și aceasta în principal la teatrul Gymnase și în particular asupra scrierilor celui mai fecund dramaturg al epocii, Scribe»². În locul scaunelor aliniate de o parte și de alta a cuștii suflerului, de pe care actorii vorbeau cu fața la public (cadru în care se interpretau la început comediile lui Scribe), Montigny, directorul teatrului Gymnase, aduce în scenă mobilă adevărată, oferind actorilor locuri de joc, permițîndu-le să se miște în scenă natural, «așa cum se face în realitate». După propriile sale relatări, V. Sardou aplică teoriile lui Montigny: «Am căutat să introduc adevărul în dramă, să redau din punct de vedere arheologic mobilierul, să redau pe scenă exact interioarele moderne»³.

Felul în care pune în scenă Pascaly drama istorică *Diogène*⁴ de F. Pyat sau *Dama cu camelii*⁵ de Al. Dumas-fiul, îndepărtînd decorurile «en trompe l'œil» și mobilînd scena în stilul epocii sau transformînd-o într-un luxos salon modern, ca și calitatea deosebită a spectacolelor pe care le pune în scenă, mai ales în timpul primei sale concesiuni⁶ asupra Teatrului Național (1871—1874, perioadă atît de entuziast comentată de presa vremii), îl afiliază acestui nou punct de vedere regizoral.

«Constatăm succesul constant al scenei romînești sub direcția de scenă activă și inteligentă a domnului Pascaly»⁷.

«Spectacolele date de compania Pascaly sînt o reabilitare pentru teatrul românesc. Acestea ating aproape perfecțiunea atît ca execuție a cadrului scenic, cît și ca prezentare a jocului actorilor»⁸.

«Pascaly pune în scenă cu o deosebită măiestrie; el studiază zi și noapte cu artiștii, dăscălînd pe fiecare în parte și pe toți laolaltă pentru a statornici o cît mai firească armonie între jocul și cuvîntarea lor... Nimeni nu putea

¹ Utilarea scenei, procedee noi de plantație a decorurilor, îl interesează în egală măsură pe omul de teatru Mihail Pascaly. E probabil ca «mica, incomoda sală Bossel, dar cu scenă amenajată după ultimele procedee» («Dimbovița», 1864, oct. 11), să fi avut drept model noul sistem de decorație a lui Foucault care-și expune la Palatul industriei în vara anului 1862, deci în vremea cînd Pascaly era la Paris, «machete indicînd dispoziția specială pe care o dădea decorurilor pentru o scenă mică» (G. BAPST, *Essai sur l'histoire du Théâtre*, Paris, 1893, p. 588). Se poate de asemenea face presupunerea că proiectul de transformare a scenei (1875), de adaptare a sistemului francez de mașinărie scenică, să fi fost propus și sprijinit de Pascaly în calitatea sa de concesionar al Teatrului național (1875—1877, directoratul lui Odobescu), actorul cunoscînd posibilitățile de scenograf ale lui Diosse, autorul proiectului, încă din 1862, cînd acesta «montează marele succes al Parisului *Le tour du monde*» (G. BAPST, *op. cit.*, p. 579).

² GERMAIN BAPST, *op. cit.*, p. 580.

³ *Ibidem*, p. 584.

⁴ «*Journal de Bucarest*», 1871, oct. 19.

⁵ «*Telegraful*», 1872, mart. 8.

⁶ Trupa cuprindea în această perioadă pe: C. Bălănescu, Ștefan Iulian, C. Dimitriad, P. Vellescu, Drăgulici, Ștefan Mihăileanu, Fraivald, Dimancea etc. și pe Matilda Pascaly, Frosa Sarandi, Ana Popescu, Lina Stoienu, Elena Ionescu etc. Spectacolele de mare succes au fost: *Martirul ideii*, *Onoarea și banii*, *Caterina Howard*, *Dama cu camelii*, *Ruy Blas*, *Diogène*, *Dalila*, *Don Juan de Marana*, *Spai-mele unui avocat*, *Intimii* etc.

⁷ ULYSSE DE MARSILLAC, «*Journal de Bucarest*», 1871, dec. 14.

⁸ «*Telegraful*», 1871, oct. 7 (nesemnăt).

să iasă înaintea publicului, pînă nu trecea pe sub ochii lui. . . Totul era privegheat cu o competență hotărîtoare și cu o neșovăielnică autoritate »¹.

E interesant de relevat raportul pe care-l stabilește Pascaly între importanța elementului scenografic și valoarea intrinsecă a interpretării, de subliniat atitudinea pe care actorul Pascaly o are față de textul dramatic, de apreciat punctul de vedere generos care caracterizează de altfel întreaga sa activitate de om de teatru.

În amintita scrisoare către Iuliu Roșca, pe lîngă profesiunea de credință pe care o face în legătură cu dramaturgia originală, actorul se mai precizează și în acest sens:

« Eu știu numai atît, că am datoria să fac tot ce-mi stă în putință și ca artist și ca diriginte, ca opera domniei tale să vadă lumina, că este o nobilă încercare . . .

Dacă nu va fi multă poleială pe pînzele teatrului nostru, sau pe hainele noastre, va fi însă multă conștiință și mult respect din partea companiei întregi pentru a interpreta opera domniei tale. Publicul știe că noi sîntem săraci², el știe că decorurile și costumele sînt numai un auxiliar, un ajutor mai mult, un adaos ca o piesă și interpretarea sa artistică să robească pe spectatori cu toate simțurile, dar nicidecum că decorurile și costumele sînt baza, sînt principiul care formează valoarea literară a unei opere și valoarea artistică a celor ce-o interpretează »³.

Acestea sînt convingerile actorului în toată munca sa de apostolat. Acestea i-au fost convingerile și atunci cînd, plecat de la Mîllo în 1863, închiriază și transformă mica sală Bossel⁴, așa gîndește și în 1874 cînd i se refuză prelungirea concesiunii la Teatrul Național și-și găsește adăpost la circul Shur⁵. La fel de încrezător în forțele proprii ale trupei sale este cînd ne mai avînd scenă unde să joace la București, pleacă pentru o stagiune sau mai puțină vreme la Iași (1862, 1869, 1870), la fel de convins este cînd întreprinde cele două turnee în Ardeal (1868, 1871)⁶.

¹ D. O. OLLĂNESCU, *Teatrul la romîni*, «Anal. Acad. Rom.», seria a II-a, t. XX, an. 1897 – 1898, p. 317.

² În 1881 actorul joacă pe scena teatrului «Dacia» din nou «fără subvenție și fără nici un sprijin din partea guvernului». Concesiunea sa asupra Teatrului Național pe termen de cinci ani (1875 – 1880) se intrerupe în 1877 cînd ia ființă Soc. dramatică sub direcția lui Ion Ghica. Pascaly face parte din societate în calitate de societar și director de scenă în stagiunea 1877 – 1878. În septembrie 1878 își înaintează demisia și revine în Soc. dramatică abia în septembrie 1881.

³ IULIU ROȘCA, *Alexandru Lăpușneanu*, dramă, București, 1879; postfața semnată de Mihail Pascaly.

⁴ «Într-o sală strîmtă, incomodă, fără ecou, fără simetrie, fără perspective, am chemat publicul să ne judece . . . Dacă reprezentațiile noastre sărace de toată bogăția necesară au putut da o idee măcar de începutul unui bun teatru, negreșit că scopul nostru va fi fost atins». M. Pascaly, «Dimbovița», 1864, oct. 11.

⁵ «Spunem publicului romîn cu mîna pe cuget că vom face în circ ceea ce am făcut 26 de ani ca artiști pe toate scenele unde ne-am aflat . . . Publicul nu ne va părăsi în teatrul de scinduri, cum nu ne-a părăsit în orice teatru ne-am aflat». (M. PASCALY, «Reforma», 1874, nov. 20).

⁶ Organizarea celor două turnee în Ardeal capătă importanță istorică pentru viața culturală locală. Apelul lui I. Vulcan din «Familia», 1868, apr. 15: «Veniți preoți ai scenei, veniți . . . haideți și insuflați conștiința în inimile desparate, veniți și ne spuneți că rominismul a fost și va fi! veniți! veniți!», răspunde exact sentimentelor de înalt patriotism care-l animă pe Pascaly, ca și stilului său preferat. Reprezentațiile pe care le dă la Sibiu, Lugoj, Timișoara, Arad, Oradea Mare, Cluj, Brașov, se bucură de mari succese. «Pascaly joacă cu o dexteritate și eleganță de admirat, unind în sine un fond de adevărate însușiri dramatice cu care face onoare numelui de romîn» («Familia», 1868, p. 188).

Actorul crede în puterea sa de muncă și în idealul către progres care-i dă forță și-l conduce în viață, crede în arta și în special în publicul său : « Sînt născut din părinți săraci. După ce am ieșit din școli, am lucrat cîte 12 ore pe zi în această artă așa de grea și așa de amară... studiind cu toată sinceritatea și cu toată voința ca să mă pot face demn de consiliile ce mi-au dat maiștrii mei cei mari, de încurajarea ce mi s-a dat de către toți românii. Aceștia m-au văzut copil lucrînd, june lucrînd îndoit, bărbat lucrînd mereu. Ei încurajau neîncetat slabele mele încercări. Iată credința ce m-a făcut să lupt cu soarta, iată pentru ce am lucrat, iată pentru ce trăiesc, iată pentru ce voi muri: publicul românesc și teatrul meu »¹.

Ani la șir, în fiecare hîrtie dată publicității, recunoștința artistului față de spectatorii săi constituie singurul punct luminos, singurul argument de încredere cu care-și justifică lupta. « Numai în publicul meu mi-am pus și-mi pun toată credința, numai publicului românesc îi sîntem datori existența și progresul teatrului, numai manifestărilor opiniei publice îi sîntem datori rarele sollicitudini ce a avut guvernul față de instituțiile artistice »².

E explicabil de altfel cîtă nevoie simte actorul, sensibilul și nedreptățitul Pascaly, de stimulare, de dinamizare dinafară a propriilor sale forțe. Nenumăratele apeluri către presă sînt concludente în această privință : « Presa care este lumina conducătoare a popoarelor, scutul cel mai puternic al instituțiilor naționale, poate să-și îndrepte privirea mai afabilă, mai benevolă, mai frățească în această amară încercare. Un cuvînt de încurajare, un strigăt de dreptate și Teatrul Național va fi salvat, va fi restabilit »³.

Există la Pascaly o energie, o efervescență de viață neobișnuită care-l trădează însă foarte curînd (actorul moare în plină maturitate, în vîrstă de 52 de ani). Dar acest mare disponibil sufletesc se cere cheltuit numai pentru cauze nobile. Lupta pentru propășirea Teatrului Național îl cîștigă total, însă nu există eveniment important care să treacă fără să afecteze într-un chip deosebit capacitatea sa de dăruire. Actorul e sărac, « nu are nici local, nici subvenție, nici ajutor », dar dă spectacole la rînd în folosul înarmării naționale, în folosul inundațiilor, pentru sinistrați, chiar și în folosul alsacienilor care au optat pentru naționalitatea franceză⁴. Soarta colegilor săi de breaslă aflați în mizerie îl impresionează puternic și accentele de protest împotriva nedreptății capătă violențe justificate numai de starea disperată în care se afla el însuși. În « Timpul » din 5 noiembrie 1880 anunță spectacolul dat în beneficiul lui I. Gestianu, unul « dintre cei dintîi profesori de muzică vocală și unul din cei mai buni artiști romîni care au lucrat 30 de ani pe scena Teatrului național » și căruia i s-a refuzat de către Societatea Dramatică orice ajutor. « S-a comis nedreptate, fărădelege, crimă, asasinat, zic asasinat și-mi țîn cuvîntul ».

Aceeași atitudine de protest se manifestă împotriva « indiferenței culpabile, a inimiciei cu care e tratat decanul și inițiatorul artelor romîne din țară, Costache Caragiale ».

¹ Scrisoarea lui M. Pascaly către M. Millo, 1862, sept. 19, Manuscrise Millo, Arhiva personală, plic B. (Biblioteca Acad. R.P.R.) și scrisoarea lui M. Pascaly către redacția ziarului « Reforma », 1864, nov. 8.

² M. PASCALY, *Teatrul Național. Compania dramatică reprezentată și dirijată de M. Pascaly, « Trompetta Carpaților »*, 1876, oct. 3.

³ Dosar nr. 371/1871, fila 14, Fond. T. Naț., Arh. stat. Buc.

⁴ Anunțuri de spectacole în beneficiu în: Dos. 186/1864, fila 74, fond. T. Naț., Arh. stat. Buc.; în « Romînul », 1864, iunie 15, 1863, sept. 15; « Telegraful », 1872, dec. 5 etc.

«Artiștii companiei dramatice, rezultate ale acestui martir al artei, al literaturii dramatice și al culturii naționale, săraci ca și dînsul, neputînd face mai mult, vin să depună picăturile sudoarei lor, sufletul lor pe altarul recunoștinței ce datorează acestui mare bărbat al teatrului »¹.

Această îndîrjire continuă care-l face pe Pascaly ardent protestatar pentru sine și pentru alții, această ineputabilă combativitate care se stinge o dată cu viața lui, e o dovadă de tinerețe sufletească, de fidelitate neștirbită față de idealurile cu care a plecat la drum în urmă cu 30 de ani. Se explică astfel marele atașament al generației tinere față de actor, marea încredere pe care acesta o are în tineret. «Studentii și tinerii, la teatru sau la circ, oriunde va afla Pascaly ocaziunea să joace romînește, să trăiască ca artist, pretutindeni aceștia vor avea înlesnirea să intre. Ei sînt junețea și viitorul și eu în acest viitor cred »². Într-adevăr, toată lupta actorului e urmărită de tineretul intelectual al capitalei care-i salută cu entuziasm marile sale creații³. Poezii omagiale, sonete, discursuri îi sînt închinare actorului și moartea acestuia înseamnă pentru tineret o grea pierdere⁴. Se mai explică în sfîrșit această legătură spirituală cu tînăra generație printr-o trăsătură de bază a personalității sale și anume prin năzuința continuă către ideal, către progres, cauză care rămîne mereu apanajul sufletelor tinere. «Nu se poate uita că progresul lumii, adică al artelor și al științelor, splendoarea lor nu a născut și nu a putut naște decît din superba aspirare a celor nenumărate milioane de aspiranți care caută a ajunge la culmea luminoasă a artelor și a științelor. Că acel progres, acea aureolă care luminează o lume întreagă nu este altceva decît miliardele de picături căzute de pe frunțile acelor secole de nenorociți martiri, care aspirînd superb, sublimul, mor adesea în cale, îngropați în uitare, poate și în dispreț ».

Am început prin a-l prezenta pe Pascaly ca erou de dramă romantică, ca personaj dramatic.

Încheiem prin a-i reda lui Pascaly realele dimensiuni ale personalității sale, prin a preciza că în istoria teatrului romînesc se detașează net momentul Pascaly, că se poate vorbi în complexul realizărilor culturii noastre naționale de aportul susținut adus de actorul M. Pascaly.

Împreună cu Matei Millo, ctitorul realismului scenic la noi, «incomparabilul actor comic al teatrului romîn »⁵, «actorul dramatic » Mihail Pascaly deschide orizonturi noi acestei instituții, îi rotunjește profilul, alătură măestriei inegalabilului interpret al repertoriului autohton, talentul și știința interpretării rolurilor din marele repertoriu romantic și modern.

Dramatica sa existență în slujba propășirii Teatrului Național înscrie o pagină personală, singulară, nerepetabilă în istoria teatrului romînesc. Dar cercetarea atentă a personalității lui Mihail Pascaly, omul epocii sale, a cărui viață se confundă cu însăși viața teatrului romînesc pe o perioadă de peste 30 de ani, aduce în discuție inevitabil nume care au determinat curentul de cultură națională a vremii, personalități cu care Pascaly a fost

¹ M. PASCALY, *Reprezentare extraordinară în beneficiul lui C. Caragiale*, «Telegraful», 1875, iun. 6.

² M. PASCALY, *Teatrul-circ. Programa Companiei dramatice*, «Reforma», 1874, nov. 10.

³ Cronicile la spectacolul *Răzvan-vodă* și la spectacolul *Alexandru Lăpușneanu* sînt reprezentative în acest sens.

⁴ Vezi discursul lui Gr. Manolescu și al tînărului Dimitriad din partea cercului literar, «Portofoliul romîn», «Binele public», 1882, oct. 10.

⁵ CEZAR BOLLIAC, *Teatrul romîn*, «Trompetta Carpaților», 1865, apr. 11.

în contact direct, care i-au înlesnit evoluția ca artist, sau pe care le-a influențat prin arta și școala sa. Un studiu amplu dedicat vieții marelui actor ar sublinia relațiile acestuia cu marile personalități ale timpului, cu directorii de teatru Alexandru Odobescu și Ion Ghica de pildă, cu scriitorii dramatici Hasdeu, Ventura, Urechia, Roșca etc., cu criticii C. A. Rosetti, Pantazi-Ghica. Ar sublinia legăturile sale cu Mihail Eminescu, ca sufleur în trupa sa și, mai târziu, în calitate de comentator al activității actorului la rubrica de critică dramatică de la «Timpul», în sfârșit s-ar pune în lumină și figurile marilor săi camarazi de scenă C. Caragiale, M. Millo, C. Dimitriad, Ștefan Vellescu, C. Bălănescu etc. S-ar face astfel cunoscută personalitatea regizorului Găteanu cu care actorul era în strînsă colaborare ¹, ca și a actrițelor Matilda Pascaly, Maria Flechtenmacher, Frosa Sarandi etc., și a tinerilor săi elevi Grigore Manolescu, C. Nottara, Paul Gusty și alții. S-ar pune la punct definitiv și chestiunea disputei cu Matei Millo și ar apare în adevărata lumină tentativele de conciliere ale lui Pascaly ², s-ar demonstra astfel raporturile de bună înțelegere pe care acesta le-a restabilit cu vechiul său camarad de luptă. «Sînt fericit de aparițiunea d-lui M. Millo pe scena teatrului, ca și de prezența tuturor artiștilor cu merite reale, oricare ar fi teatrul unde apar. Sînt fericit a fi astăzi în relațiunile cele mai cordiale, și ca om și ca artist, cu d-l Millo; vă va putea asigura însuși; ceva mai mult, chiar cînd ne-am deosebit în vederi asupra mersului artei, cu toată înăsprirea naturală a luptei, niciodată însă n-am uitat cu totul, unul cătră altul, urbanitatea ce se cuvine omului și artistului» ³.

Aplecarea devotată asupra realizărilor actorului, «sarcina de a adînci, de a lămuri, de a pune în evidență viața socială, familială și artistică a marelui comedian Pascaly... de a dovedi posterității teatrale că Pascaly a fost un bun român, un înfocat patriot și un puternic promovator al teatrului modern în a doua jumătate a secolului al XIX-lea» ⁴ constituie pentru preocupările actuale de specialitate, de data aceasta, o chestiune de patriotism.

К МОНОГРАФИИ О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МИХАИЛА ПАСКАЛИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящий труд является первым опытом систематизации биографических данных крупного румынского театрального деятеля Михаила Паскали (1850—1882). В нем выявляются огромное влияние Паскали на развитие румынского театра во второй половине XIX века, его взгляды на реорганизацию и прогресс румынского театра — института национальной культуры, его эффективные достижения в прак-

¹ Colaborarea cu regizorul Găteanu începe în 1865 cu redactarea unui proiect de reorganizare a teatrului și continuă tot restul activității sale. Prețuirea regizorului de către Pascaly e relevată de Paul Gusty, ca și strînsele relații între cei doi (PAUL GUSTY, *Întîlul regisor al Teatrului Național*, «Viața», 1943, ian. 15).

² În 1874 Pascaly, în calitate de diriginte al Companiei la Teatrul Național, îi adresează lui Millo următorul apel care, după cît se pare, nu e nici primul nici ultimul: «vin încă o dată și astăzi, ca și acum 3 ani, și acum 2 ani și acum un an, a face apel la toate talentele, la toate meritele, la toți purtătorii artei să-mi dea sprijinul lor artistic».

³ «Timpul» 1878, sept. 12. Pascaly dîndu-și demisia din Soc. dramatică în 1878, ține să precizeze că plecarea sa de la Teatrul Național se datorește «vexațiunilor de tot felul la care a fost supus» și în nici un caz venirii în societate a actorului Millo.

⁴ P. GUSTY, M. Pascaly, «Viața», 1942, oct. 8.

тике актерского и режиссерского искусства и его вклад в дело ориентировки репертуара, как популяризатора современной ему мировой драматической литературы в Румынии. Особенности Паскали актера заключаются в действенном характере его взглядов, патриотическом духе, которым проникнута вся его деятельность как организатора театра, и упорном стремлении к практическому применению в работе румынского театра международных театральных принципов. Будучи человеком романтической формации он сохраняет в своей игре характерные для этой школы приемы — высокопарность и патетизм, проявляя в то же время несомненные комедийные данные и большие возможности выразительности мимики и жеста. Наряду с романтическим и мелодраматическим репертуаром Паскали играет пьесы Скриба, Сарду, Ожье и Гоголя. Благодаря гомогенности театрального ансамбля и соблюдению в исполнении и постановке принципов реальности, поставленные Паскали спектакли вписывают в историю начала румынской режиссуры новые страницы. Помимо этого, автор подчеркивает организаторский талант Паскали и его умение сорганизовывать театральные ансамбли, возглавляемые им в Театре Босселя (1863—1867), а также во время двух его театральных концессий в Национальном Театре (1871—1874 и 1875—1877), в театре-цирке Шура (1874—1875) и в Театре Дачиа (1880—1881). Эти драматические труппы пользовались благодаря художественности спектаклей, последовательности принципов и действенности, с которой они прививали свои понятия об искусстве, любовью и поддержкой всей публики во всех их художественных исканиях. Наряду с знаменитым комедийным актером Матеем Мило, основоположником румынского реализма, борец за прогресс театрального искусства Михаил Паскали оказывает свое влияние на направление в развитии драматического репертуара Национального театра и на новые поколения, проявляющиеся и в искусстве крупных актеров и режиссеров, как Григоре Манолеску, К. Ноттара, П. Густы и др., пришедших ему на смену.

NOTES POUR UNE MONOGRAPHIE SUR MIHAIL PASCALY

(RÉSUMÉ)

Cette étude est la première à tenter de grouper systématiquement les renseignements touchant à la vie du grand homme de théâtre Mihail Pascaly (1850—1882). Elle met en lumière son influence décisive sur le développement du théâtre roumain dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ses idées sur la réorganisation et le progrès de ce théâtre en tant qu'institution de culture nationale et ses réalisations effectives comme acteur et régisseur. L'étude examine également la contribution de Pascaly à l'orientation du répertoire, et ses efforts pour faire connaître en Roumanie la littérature dramatique moderne universelle. Ce qui distingue la personnalité de Pascaly, c'est le caractère militant de ses idées et le souffle patriotique qui anime toute son activité organisatrice, et c'est encore sa persévérance sans défaut à appliquer au théâtre roumain les principes de l'art théâtral universel. Homme de culture, formé à l'école romantique, son jeu conserve les traits propres à cette école: grandiloquence et pathétisme; mais en même temps, il fait preuve de réelles aptitudes pour la comédie, avec de vastes moyens d'expression par le geste et la mimique. A côté du répertoire romantique et du mélodrame, Pascaly interprète également Scribe, Sardou, Augier et Gogol. Par l'homogénéité de leur ensemble et le souci de la vérité du jeu et des décors, les spectacles qu'il met en scène marquent un pas en avant dans l'histoire des débuts de la régie du théâtre roumain. L'auteur de l'étude souligne également les capacités de Pascaly comme organisateur des troupes qu'il a successivement dirigées au théâtre Bossel (1863—1867), au Théâtre National (1871—1874 et 1875—1877), au Théâtre-Cirque Shur (1874—1875) et au Théâtre Dacia (1880—1881). L'activité de ces troupes, la qualité des spectacles, ainsi que la conséquence des principes de Pascaly et sa combativité pour imposer son point de vue, lui gagnèrent la pleine adhésion du public, qui l'a toujours soutenu dans son art. A côté du grand comédien Matei Millo, qui fonda en Roumanie le réalisme, Mihail Pascaly, combattant au nom du progrès de l'art théâtral, impose sa conception au développement du théâtre roumain. Aussi son influence sur la jeune génération se manifeste-t-elle dans l'art des grands acteurs et régisseurs qui lui ont succédé: Grigore Manolescu, C. Nottara, P. Gusty, etc.



MUZICĂ



GEORGE ENESCU OMUL, ȘI CONCEPȚIA LUI DESPRE OM*

de ACAD. MIHAIL JORA



spune ceva nou despre Enescu, astăzi, cînd literatura critică, nu numai a țării noastre, dar din lumea întreagă, a dezbătut din toate unghiurile cu putință, acest minunat fenomen, e foarte greu.

M-am gîndit mult la titlul și la conținutul acestei comunicări, pentru că aș fi vrut ceva, nu neapărat original, cît mai ales, cuprinzător.

M-am oprit la ideea unei perspective mai ample asupra marelui muzician român, mai ales că timpul care se așterne între noi și moartea lui, nu numai că nu ni-l învăluie în ceață și în uitare, dar ni-l înalță ochilor, în străvezimea depărtării. Ni-l simplifică, și îndulcind asprimile emoțiilor și aducerilor aminte dureroase, ni-l păstrează în puritate și în duiosie, mereu mai mare și mai consistent.

S-a obișnuit a se vorbi în general despre Enescu în fragmente, din pricina aspectelor multilaterale ale geniului său. Unele studii l-au considerat numai în latura componistică, altele în interpretare sau dirijat. S-a vorbit și despre toate aceste aspecte la un loc, dar nu mi se pare a se fi ținut seama suficient că aceste aspecte se întreta într-un tot care constituie un om integral.

Viziunii de analiză pe care ne-au oferit-o majoritatea studiilor închinate lui George Enescu, am dori să-i opunem astăzi o viziune de sinteză. Am vrea să obținem prin topirea tuturor aspectelor laterale, un Enescu integral; am vrea să ajungem la izvorul unic, simplu și limpede, lipsit de afluențele specializărilor, omul în sinteza lui, așa cum ni-l înfățișează istoria vieții și artei sale.

Nu vom ajunge la o abstracție, ci dimpotrivă, la nucleul generator și adevărat al acestui artist, care aproape 60 de ani a desfășurat și emoționat o lume întreagă.

Oamenii mari trebuie judecați în totalitate, și mai ales, după ce și-au încheiat socotelile. Iar dacă această judecată se petrece și la o distanță mai

* Comunicare prezentată în cadrul ședinței solemne a Academiei R.P.R., cu ocazia împlinirii a 75 de ani de la nașterea lui George Enescu, la 16 noiembrie 1956.

mare de timp, e cu atât mai bine. Pentru că valurile înalte ale gloriilor pripite se așază, și în apele liniștite, limpezimea ajută căutătorului.

De la moartea lui George Enescu n-a trecut mult, și totuși gîndul mai așezat scrutează adînc și cuprinde altfel.

Să-l considerăm pe marele artist, dincolo de simfoniile și sonatele lui, dincolo de vioară și baghetă, din acele puncte de vedere din care faptele, cariera, propriile lui mărturisiri, devin purtătoarele unor sensuri mari, ale unei concepții superioare. Nu ne vom referi la omul ca temperament, sau la omul din viața particulară, cu măreții și slăbiciuni mai mult sau mai puțin cunoscute. Ceea ce ne interesează aci a pune în lumină, este un Enescu întreg, așa cum rezultă din îmbinarea tuturor aspectelor ce-i alcătuiesc viața, figura și opera. Artistul în totalitatea sa, și în legătura lui vie cu istoria, cu arta și gîndirea vremii sale.

George Enescu omul, în concepția noastră, va fi deci ființa genială, artistul gînditor și militant, așa cum s-a desfășurat în actele sale de creație și de concepție. De altfel, așa cum vom vedea, Enescu omul se confundă cu însăși concepția lui despre om. Ceea ce el reprezintă ca om și ca artist, se oglindește nu numai în arta lui, dar și în filozofia lui personală, în etica lui practică.

Enescu a fost un artist de geniu, e incontestabil. El a fost însă și o personalitate umană, legată de oameni și de societate. Și tocmai într-aceasta constă frumusețea figurii lui, în îmbinarea acestor două aspecte, care nu se implică totdeauna reciproc.

Discuțiile asupra geniului și genialității s-au purtat pe terenuri foarte diferite. Noi credem că geniul trebuie privit ca o expresie posibilă a speciei umane în marele ei efort de realizare: geniul e o chestiune de grad, de intensitate, și nu de natură specială. În cadrul umanului el reprezintă o treaptă, un mod practic. Iar în ceea ce privește geniul artistic, credem că el presupune cîteva elemente care-l definesc și care ar fi:

1. Originalitatea.
2. Prodigiozitatea.
3. Titanismul (sau monumentalitatea).

Seria de generalități pe care le vom propune mai jos ne vor servi poate, să aruncăm o lumină mai puternică asupra figurii lui George Enescu.

1. *Originalitatea* ține de natura însăși a temperamentului artistului și ea va dăruia cu o colorație aparte operele create de el. Nu putem admite un geniu artistic, lipsit de originalitate. O operă de artă oricît ar fi de bine realizată în structura, echilibrul și forma ei, dacă nu poartă pecetea unui stil propriu, a unei viziuni personale, nu rezistă istoriei, nu se poate impune. Aci e diferența dintre marii tehnicieni de artă și geniile artistice. Tehnicienii de artă realizează cu mijloace perfect artistice, opere foarte reușite poate, dar sortite pînă la urmă a se pierde în istoria culturii, la capitolele « epigoni », « influențați » sau « și alții ». Artiștii mari și originali, geniile, exprimă puternic o serie de probleme sau de emoții, cu mijloace personale, secrete, de laborator unic și operele lor strălucesc în istoria artelor, de la orice fel de distanță, și în orice fel de condiții. Un fragment chiar dintr-un tablou de Leonardo, Breughel sau Van Gogh, sînt suficiente pentru identificarea lor imediată.

La fel o frază muzicală de Mozart sau Wagner, la fel un poem de Rilke sau Rimbaud. Bineînțeles că nu ne referim numai la originalitatea în

expresie, adică la stil, ci la una mai adâncă, aceea a substanței însăși a artei respective, la originalitatea problemelor și a emoțiilor.

De fapt, originalitatea este acea calitate a geniului sau a personalității artistice, care se cucerește cel mai greu.

Spuneam «se cucerește» pentru că există o luptă continuă între eul artistic și lumea înconjurătoare, înțelegînd prin lumea înconjurătoare, influențele artistice din afară.

Originalitatea este, în fond, un proces de desprindere a eului din învelișurile influențelor, și credem că aproape toți artiștii cu o evoluție normală trăiesc trei etape, trei faze în dezvoltarea și afirmarea talentului:

a) O fază primă, brută, de izbucnire a talentului, plină de accente primitive și haotice. Faza de obicei a primei copilării, a «copiilor minune», primul contact al talentului cu viața.

Să ne adresăm lui George Enescu și el ne va mărturisi lucruri extrem de prețioase și pentru el și pentru cazul altor artiști:

«Atît de departe cît mă pot întoarce în amintirile mele de copil, întîlnesc pretutindeni muzica. Foarte simplu, pentru că n-au fost niciodată granițe între viața și arta mea. A trăi, a respira, a gîndi, am avut totdeauna sentimentul sau iluzia de a fi făcut toate acestea în muzică...»

Mai departe, iată ce povestește Enescu despre el însuși, către vîrsta de cinci ani:

«Îndată ce am putut să am un pian, am început să compun, fără să mă gîndesc. Lucru ciudat, nu știam nimic, nu auzisem nimic, sau prea puțin, nu aveam în preajma mea pe nimeni care să mă îndrume, și totuși am avut, de copil, ideea fixă de a fi compozitor. N-aveam nici o idee de armonie sau de contrapunct. Dar poți să compui necunoscînd regulile, cu condiția ca să ai instinct. Am făcut și experiența și proba»¹.

Această probă o fac de altfel toți artiștii dotați, care din copilăria foarte mică, afirmă acel ceva ce se numește aptitudine artistică sau talent.

b) Într-o a doua fază, talentul puternic merge mai departe, manifestîndu-se din ce în ce mai sigur de el. Începînd școlaritatea artistică, el intră în zodia influențelor, a pasișelor, a manierelor. Repetă diverse filogenii, ca embrionul, și către sfîrșitul ei tînărul artist ajunge să imite cele mai noi curente și rețete sau școli.

Care compozitor contemporan, spre exemplu, nu a fost influențat la începutul carierei sale de clasici ca Bach, Beethoven sau Wagner, și mai apoi de moderniști ca Debussy, Ravel sau Strawinsky? Natural, e o afacere de temperament, să te lași influențat de unul sau de altul; desigur chestiuni de afinități duc pe unii la imitarea stilurilor pompoase, pe alții la imitarea stilurilor cerebrale, seci, sau de un lirism reținut. Oricum, în nici o artă, aproape nici un artist cu o școlaritate oarecare, nu scapă de faza influențelor. Chiar așa-zișii «naivi» imită formule de artă populară, în sfîrșit un ceva, care exprimă punctul de plecare și puntea de trecere către afirmarea adevăratului eu creator.

Iată ce ne mărturisește Enescu însuși despre această a doua etapă înspre cucerirea originalității:

«La unsprezece ani, lucram deja la formele mari... Scriam în special uverturi inspirate din Wagner»². Sau: «Sînt întrebant cîteodată cu un surîs

¹ B. GAVOTY, *Les souvenirs de George Enesco*, Paris, 1955, p. 45.

² *Ibidem*, p. 59.

amuzat, dacă îl iubesc încă pe Wagner ; răspund că îl iubesc mereu. Chiar dintr-al zecelea an al vieții mele, anumite cromatisme wagneriene făceau parte din sistemul meu vascular. A le fi negat, ar fi însemnat să-mi tai un picior sau un braț ».

Mai apoi, vorbind despre una din simfoniile sale de școală : « Prima din aceste simfonii a fost cîntată mult mai tîrziu în România sub conducerea mea. Să mă las oare furat de vanitatea care pîndește pe toți artiștii, declarînd că în ciuda influenței lui Brahms, care se întîlnește la fiecare pagină, am avut o surpriză încîntătoare, ascultînd această încercare școlară? »¹. Sau : « Pe cît sînt de wagnerian, am iubit îndestul pe Ravel și pe Debussy ca să fiu pe alocuri influențat de ei. Așa, în suita mea a doua pentru pian, compusă în 1903, există o *Pavană* și o *Bourrée*, destul de Ile-de-France ca stil, de un colorit ușor debussist. Cît despre *Toccata* care precede aceste două piese, tema ei a doua reproduce invers motivul ritmic al toccatei din *Mormîntul lui Couperin*. Aș fi de rea credință ca să nu iubesc pe Ravel și pe Debussy »². Aci e nevoie de făcut o observație. Suita a 2-a a lui Enescu a fost compusă în anul 1903, iar *Mormîntul lui Couperin* în anul 1919. Nu poate, deci, fi vorba de o influență a lui Ravel asupra lui Enescu în lucrarea de mai sus, ci mai degrabă de contrariu.

Iată cum acest mare artist, cu o luciditate încîntătoare, recunoaște această fază a influențelor.

c) În sfîrșit, a treia fază, în care artistul se definește, se limpezește, se scutură de influențe, și învață, ascultîndu-se pe sine, să dea glas cu mijloace personale, unor emoții proprii, unor gînduri ale sale, originale. Unor gînduri sau emoții, care îmbrățișînd un univers sau probleme reale, sînt transfigurate și înnobilate de o conștiință cu accente originale.

Iată ce spune Enescu în *Amintirile sale* :

« Cu sonata mea a doua pentru pian și vioară, și cu octetul de coarde, m-am simțit evoluînd rapid, deveneam eu însumi. Pînă aci, tatonam. Din acest moment, m-am simțit capabil să merg pe propriile mele picioare »³.

A deveni tu însuși în artă, e o voluptate, dar și ce decepție, atunci cînd în această afirmare, glasul tău nu aduce nimic nou, nimic original. Evident, artiștii nu au de unde să știe că sînt, sau cît sînt de originali ; istoria își ia însă această răspundere de a cerne temperamentele puternice și noi de acelea plate și șterse. Iată mai mulți artiști, tratînd aceeași problemă : cîștigă lupta acela dintre ei care știe să adîncească, să surprindă, să înțeleagă și să exprime mai mult și mai bine, aruncînd o lumină proaspătă peste un colț întunecat, descoperind sensuri sau unghiuri nebănuite pînă atunci.

De altfel, originalitatea nu se caută. Vine de la sine, în ceasul cînd se coace sufletul și cînd universul se descopere în amploarea, în simplitatea și logica lui mare.

Ce frumos spune Enescu, tot în cartea lui de amintiri :

« Nu căutați un limbaj nou . . . căutați limbajul vostru, cu alte cuvinte, mijlocul de a exprima exact ceea ce e în voi. Originalitatea vine numai la acei ce nu o caută ».

În ceea ce privește originalitatea lui George Enescu, am vrea să vedem în ce constă ea, care sînt elementele care dau naștere celui « stil enescian », de care s-a vorbit adesea.

¹ B. GAVOTY op. cit., p. 67.

² *Ibidem*, p. 89.

³ *Ibidem*, p. 83.

Enescu a scris totdeauna migălos. Printr-un proces îndelungat de elaborare, el pune la punct materia muzicală, pe care o transforma încetul cu încetul. Concepția primă era distilată, rafinată, pînă la o formă definitivă, care uneori apărea după ani de zile, deosebindu-se mult de ideea inițială. Această metamorfoză avea drept scop simplificarea și purificarea gândului muzical, înnobilarea și stilizarea lui.

Oricît ar părea de paradoxal, trebuie să constatăm că prima calitate personală a muzicii lui Enescu e simplitatea ei, ascunzînd un mare rafinament și o sensibilitate complexă.

În special în ultimele sale lucrări, *Oedip*, *Sonata a III-a*, *Suita a III-a*, *Simfonia de cameră*, inspirația lui muzicală capătă o fluiditate și un patos atît de subtil, încît nu mai este comparabilă cu nici un stil muzical contemporan. Întrebuințarea instrumentelor într-un limbaj sonor cu totul nou devine la el obsesia poetului care caută în metaforă ajutorul pentru descoperirea și împodobirea unor realități mari, dar refractare unei expresii obișnuite.

Așa cum spunea Emil Vuillermoz: ... «Enescu vorbește în mod firesc în muzică un limbaj atît de înalt, încît e greu înțeles de oricine... Enescu și-a fabricat vocabularul său, sintaxa și orchestra sa. El are moduri de exprimare absolut personale, și uneori de o elocvență cu totul interioară... Nimic nu e mai suplu și mai suveran liber, decît meșteșugul lui Enescu... Arta lui nu intră în micile compartimente numerotate ale clasicilor de care se servesc profesioniștii, esteticii... Această muzică nu ține de nici o epocă și de nici un stil. Este muzică, pur și simplu»¹.

Aș mai cita ca element al originalității lui Enescu, mișcarea contrapunctică, acel continuu vîrtej, acea împletire și șerpuire sonoră, creînd un dinamism specific, o mobilitate a maselor sonore, cu totul specială lui. În simfonia de cameră, în cvartetul cu pian, și în cvartetul de coarde nr. 2, lucrări scrise toate în ultimii ani ai vieții lui, Enescu ajunge la un sistem contrapunctic de o mare îndrăzneală și originalitate.

Enescu știe să obțină efecte dramatice, prin puternice salturi de cvarte, cvinte și septime, ca în opera *Oedip* și în lucrările scrise cam în aceeași perioadă (sonatele de pian și *Sonata a II-a pentru violoncel*). Iar pentru a da recitativului caracterul unei expresii cît mai dureroase, întrebuințează sfertul de ton în *Oedip* și în *Sonata a III-a pentru vioară și pian*.

Pătrunderea excepțională cu care George Enescu a întrebuințat o serie de procedee de expresie, puse în slujba unei sensibilități muzicale cu totul personale, creează acea marcă a «stilului enescian», care strălucește în cele mai de seamă lucrări ale sale, mai ales în a doua jumătate a vieții.

2. Vorbind mai sus despre elementele ce definesc geniul artistic, spuneam că pe lîngă originalitate, un geniu artistic presupune și *prodigiozitate*.

Acest element ține de cantitatea de producție artistică — am putea spune de forța de erupție a materialului artistic.

Toate geniile socotite pe drept cuvînt ca atare, au fost prodigioase: Mozart, Leonardo da Vinci, Goethe, Wagner, ca să cităm cîteva nume la întîmplare.

Prodigiozitatea lui George Enescu e prea bine cunoscută: compozitor, violonist, dirijor, pianist, a produs excepțional de mult, împărțindu-se între diversele lui munci muzicale, cu un randament inegalabil.

¹ «Candide», 1936, 19 martie.

Să-mi fie îngăduit să încerc descrierea unei zile din viața lui, nu a uneia excepționale, ci o zi obișnuită, și care se repeta cu mici variante, de-a lungul anului, după anotimpul, locul și țara în care se afla maestrul.

Deșteptarea era la ora 6 dimineața. Maestrul lua, curînd după aceea, primul contact, «cel mai dulce» cum spunea el, cu hîrtia de muzică, fie pentru a-și schița lucrarea în curs, fie pentru a și-o orchestra. Uneori lucra la două sau la trei opere deodată. Cînd pregătea un concert simfonic, se găsea apoi la ora 10, în sala de repetiție.

Repetițiile lui Enescu cu orchestra vor rămîne multă vreme în memoria celor ce au luat parte la ele. Tălmăcea nu numai lucrarea ce se repeta, dar se oprea de nenumărate ori, pentru a cînta din gură sau a fluiera frazele muzicale.

Maestrul le mlădia, le descoperea întreaga expresie, infiltrîndu-le în mintea și în degetele instrumentiștilor, care vrînd nevrînd sfîrșeau prin a fi pătrunși de puterea lui de sugestie.

După repetiția de trei ore, care pentru el reprezenta doar un exercițiu sportiv, simțea nevoia cîteodată să se afunde în citirea unei cărți. Dar de cele mai adeseori, scotea vioara din cutie, făcîndu-și exercițiile zilnice de două ceasuri.

După prînz, se reaseza la masa de lucru, reluîndu-și firul creației, întrerupt dimineața. Cînd nu avea concert seara, cînta spre sfîrșitul amiezii, fie la vioară, fie la pian, fie în formație de muzică de cameră, pentru grupul de prieteni ce venea în casă, punînd astfel în practică cunoscutul lui adagiu «a se odihni de muncă prin muncă».

Seara la concert, apărea adesea în dubla calitate de dirijor și de executant, după care mai reușea înainte de culcare, să facă anumite corecturi în măsurile compuse peste zi. Iar cînd făcea turnee prin provincie, cîntînd în fiecare seară în alt oraș, pleca de la concert la gară, călătorind apoi într-un vagon de clasa a II-a, unde dacă nu găsea loc, dormea în picioare pe culoar.

O zi ca aceasta, care semăna cu toate celelalte din viața lui, dar în care concertele erau de pildă înlocuite cu lecțiile de vioară, sau cu sfaturile date colegilor compozitori mai tineri ce veneau să-i supună lucrările, iar audițiile de muzică universală, de după amiază, erau uneori transformate în execuția la pian a propriilor sale opere recent compuse și pe care le analiza și comenta față de un cerc restrîns de invitați, dovedește prodigiozitatea uriașă a acestui muzician, activitatea pe care și-a menținut-o pînă în clipa în care a fost doborît de boala ce l-a răpit dintre noi.

Prodigiozitatea lui Enescu ținea, cum vom vedea îndată, și de o concepție asupra muncii artistului, dar și de o forță specială, de o rezistență și de o continuitate absolut nemaiîntîlnite.

Iată ce spune chiar el, la un moment dat: «Eram îmbătat de muzică, nu visam decît să compun, să compun...»¹. Sau: «cînd compun nu am nevoie, ca anumiți dintre confrății mei, să-mi încălzesc în fiecare dimineață spiritul «să mă pun în atmosferă», pentru motivul că eu nu mă opresc niciodată. Nici o întrerupere în visul meu interior»².

3. În sfîrșit, al treilea element de care vorbeam în legătură cu genialitatea în artă, ar fi *monumentalitatea* sau *titanismul*, un element care ține

¹ B. GAVOTY, *op. cit.*, p. 74.

² *Ibidem*, p. 160.

de calitatea operei artistice, de arhitectura, de profunzimea, de respirația și viziunea ei.

Ca să cităm iar câteva nume: Bach, Leonardo, Goethe, Beethoven, Wagner, toți au o greutate definitivă, o respirație largă, o construcție puternică în operele lor. Simpla originalitate, legată de o productivitate aleasă, dar prezentată în forme simple, meschine, superficiale, oprește un artist proaspăt și prodigios la porțile genialității.

Enescu este incontestabil, un monumental, un titanic.

Aidoma celor mai străluciți simfoniști ai lumii, el a văzut totdeauna în mare, pe mase sonore uriașe, ample. Simfoniile lui, sonatele, suitele, *Oedip*, toate au o grandoare și o monumentalitate, am putea spune de catedrală. Și nu numai ca viziune și construcție generală, ca suflu, dar chiar în tehnica interioară a simfonismului lui, Enescu e gigantic, materia sonoră se mișcă după legi vii, uriașe. După cum relatează el însuși:

«Sînt esențialmente un polifonist. Am oroare de ceea ce stagnează... Pentru mine, muzica nu este o stare, ci o acțiune, un ansamblu de fraze care exprimă idei, un ansamblu de mișcări, care poartă aceste idei în diverse direcții»¹.

Spuneam la început, că Enescu nu este numai un geniu, dar și o mare personalitate umană.

Artistul legat de societate nu e obligat să fie genial. El trebuie să fie profund și darnic, și e totdeauna legat de istoria generației, însumînd, clarificînd, punîndu-i în valoare problemele și gîndurile.

Bineînțeles că majoritatea artiștilor geniali au simțit cu vremea lor, exprimîndu-i aspirațiile. Dar unele dintre genii își depășesc generația, pătrund în viitor cu antene îndrăznețe, scrutează și văd ceea ce alții vor vedea cu mult mai târziu, devenind astfel de neînțeles pentru contemporanii lor. Iar altele se afundă în sondarea unui univers de sine stătător, neazvîrlind nici o punte între ei și societate.

Cînd însă geniul se unește cu artistul legat de oameni și de aspirațiile lor cele mai înalte, cînd se face eco al frămîntărilor lor, arătîndu-le semnificațiile epocii și luminînd-o cu generozitate, atunci ne găsim în fața unui minunat fenomen al naturii umane.

Enescu e un exemplu viu și puternic, de felul cum un artist genial știe să fie mare nu numai prin arta lui, dar și prin felul cum dăruiește și cum știe să se dăruiască.

Iată câteva mărturisiri intime, făcute în pragul morții, adevărate mesaje despre țelurile artei sale:

«Dacă numărul lucrărilor mele este relativ restrîns e pentru că am vrut să dau ceea ce am avut mai bun în mine...»². Sau: «Ceea ce interesează în artă, este să vibrezi tu însuși și să faci și pe alții să vibreze»³.

Mai târziu, vorbind despre primul război mondial:

«Eu mi-am servit țara cu armele mele: condeiul, vioara și bagheta mea. Aceste arme pacifice erau foarte disproportionale față de întinderea și oroarea conflictului. Au avut ele oare o valoare de propagandă? Iată un lucru pe care nu l-aș putea spune. Dar adevărul e că am lucrat cît am putut mai bine, am compus cu entuziasm, și am reușit pînă la urmă o orchestră

¹ B. GAVOTY *op. cit.*, p. 84.

² *Ibidem*, p. 92.

³ *Ibidem*, p. 105.

de 60 de muzicanți, în tovărășia cărora am făcut turnee. Am avut câteva succese în ciuda tristeții care domnea peste toate sufletele »¹.

Și iată ce mai spune la un moment dat:

« Animați de cea mai bună credință din lume destui oameni își închiuie pe compozitor sub forma unui muritor privilegiat, trecându-și viața pe un pat de trandafiri. O, iluzie ! În ceea ce mă privește, eu l-aș descrie de bună voie ca pe un om expus supliciilor care se impuneau martirilor »².

Aceasta se referă desigur, nu la supliciile muncii artistice pentru care el avea un cult, ci la chinurile creației, ale captării sensurilor și frumosului, chinuri pe care un artist cu cât e mai mare, cu atât le resimte mai puternic.

Ceea ce a dăruit George Enescu țării sale și lumii întregi, știm cu toții. Nu numai faptul de a se fi desfășurat prin arta sa, mai bine de o jumătate de secol, făcând să vibreze și să trăiască în puritate milioane, zeci de milioane de suflete. Acesta e un lucru pe care-l săvârșește orice artist mare când se dezlănțuie. Dar Enescu a fost un animator, el și-a dăruit arta, nu cu indiferență, ci cu dorința conștientă de a servi oamenilor, de a-i înnobila, de a-i ajuta. Concertele lui de război, concertele educative, premiul Enescu, și ceea ce mi se pare emoționant, veșnicele lui reîntoarceri în țară, toamnele mai ales ; simțea, știa că poporul lui are nevoie de el, că aci plugul înflăcărat al viorii, al muzicii lui, trebuie să are mai întâi, pentru ca să încolțească o sămânță luminată, un altceva, ceva mai bun.

Toate acestea nu sînt gesturi gratuite, sînt atitudini active, militante.

George Enescu, dincolo de estetica lui muzicală, și-a avut o morală a lui, o filozofie a lui.

Aș vrea să spun câteva cuvinte despre morala, despre etica lui, bazată pe ideea de muncă și pe dragostea și respectul față de om.

N-am cunoscut artist mai pasionat de muncă și mai tenace în săvîrșirea ei, ca George Enescu.

Nu numai că o cerea tuturor, dar era primul care o împlinea, cu o nespusă bucurie, cu voluptate chiar. Iată ce publica în ziua cînd împlinea 60 de ani : « Nu voi vorbi aci despre muzică pentru că muzica vorbește ea singură despre dînsa ; dar îmi voi mărturisi cultul meu pentru marele factor recital : munca, munca pacientă, zilnică, susținută în așa fel încît să nu mai fie o efort, ci o plăcere utilă. Se întîmplă că piedici morale și materiale, succedîndu-se des, să slăbească avîntul tău spre muncă și după cîtva timp, să te trezești fără acel imbold constant care arde în sufletul tău. Păzește-te atunci și înlătură cu orice preț acele piedici ; închide-ți ușa, nu-ți vedea decît prietenii intimi, și acestora impunîndu-le tăcerea și respectul pentru munca ta, pentru timpul tău . . . Reculege-te, adu-ți aminte de dulceața nesfîrșită de a trăi ore și ore, scăldat în propria ta activitate ». Și mai departe : « Încercați, voi acei care n-ați gustat adevărata dulceață a muncii, voi care aveți superstiția că munca e o povară inventată pentru a-ți plăti dreptul de a viețui pe bietul pămînt ; încercați să munciți pentru plăcerea de a vă concentra forțele într-o direcție anumită, și pentru ca rezultatul ei să devină din ce în ce mai bogat, mai bun, mai frumos ».

Iată dar, ce înaltă concepție morală avea Enescu despre timpul și forțele artistului. Toată activitatea vieții lui a ilustrat acest mesaj. Și ce

¹ B. GAVOTY, *op. cit.*, p. 126.

² *Ibidem*, p. 77.

frumos pune problema, ca urmare a tendinței folositoare și educative a artei, când spune: «A visa în mod folositor, a urmări un vis activ, dirijat, acesta trebuie să fie țelul artistului»¹.

Artistul purtător de mesaj și pildă, artistul care își sacrifică tot iubindu-și arta, și arta semănînd-o oamenilor în inimi, acesta este artistul la care se gîndește George Enescu, acesta este el însuși, așa cum ne-a rămas din pilda vieții și operei sale.

Cînd spune: «Nimic pe lume nu m-a atras decît muzica, muzica a fost adevărul meu...» ne destăinuie patosul pe care l-a avut pentru arta lui, pentru acest «adevăr», cum îi spune el, pe care l-a servit oamenilor cu înflăcărare și cu umilință. Acest om care spunea: «Sînt aci nu ca să înving, ci ca să servesc», n-a avut ambiții și dorințe ieftine. El n-a dorit decît să slujească arta, și prin ea, omul, în care credea și pe care-l respecta. Enescu nu spunea nimănui «tu», ci numai «dumneavoastră» sau «dumneata». Modestia lui nu era o falsă trufie, ci un respect pentru oameni și implicit o încredere în natura și calitatea morală a omului.

Această dragoste pentru om și încredere în natura lui morală, Enescu o ilustrează în opera vieții sale, în *Oedip*.

În această dramă muzicală, al cărui libret a fost influențat tot timpul de compozitor, răzbate suflul unei gîndiri moderne și puternice. Peste fatalismul brutal al filozofiei elene, dar cu ajutorul miturilor ei grandioase, *Oedip*-ul lui Enescu demonstrează puterea omului, cucerindu-i o dată cu ea, un loc nou în economia cosmică și o nouă demnitate față de lumea înconjurătoare.

Această dramă muzicală și problemele ei l-au posedat pe Enescu un sfert de veac. A fost cheia de boltă a carierei și gîndirii lui. Iată ce mărturisește chiar el: «M-am gîndit adesea că reușită sau nereușită, orice existență își are aventura, drama sa secretă. Resortul meu, drama și aventura mea, ține de două silabe, pe care Sophocle le-a făcut faimoase: *Oe-dip*... Nu-mi aparține mie să declar dacă *Oedip* este sau nu, cea mai desăvîrșită dintre lucrările mele. Ceea ce pot să susțin însă cu certitudine, e că dintre toate, îmi este cea mai dragă... Am pus în ea tot ce am avut, pînă la a mă identifica cu eroul meu»². «Din *Oedip* al meu, n-am vroit să fac un dumnezeu, ci o ființă de carne, ca tine și ca mine. Și dacă anumite accente pe care i le-am dat au emoționat pe anumiți oameni e, cred eu, pentru că aceștia au recunoscut în drama lui, un ecou frățesc»³.

Într-adevăr, e profund emoționantă drama omului, față în față cu destinul și în luptă cu el. E zguduitoare, de pildă, scena cînd *Oedip*, în fața Sfînxului, ca o panteră implacabilă, dormitînd într-o penumbră ca funinginea, pe fundalul îndepărtat al unei muzici de coșmar, se întîlnesc într-o adversitate măreață. *Oedip* a trezit monstrul, și trebuie să-i răspundă la întrebări.

Și iată ce întreabă Sfînxul: ... «Cunoști tu destinul, *Oedip*?... Destinul? Bestia și pulberea, ca și astrul în cerul senin, mei, chiar mei, se-nlănțuie de destin. Chiar *Uranos* și *Cronos* au căzut din stele, ca să împlinească visul pe care el îl urmărește; și în curînd, pîlind sub îmbrățișarea fatală, marele *Zeus* la rîndul său, se va prăbuși în noapte... Și acum *Oedip*,

¹ B. GAVOTY, op. cit., p. 154.

² Ibidem, p. 129.

³ Ibidem, p. 141.

răspunde dacă îndrăznești: în uriașul univers, frământat de destin, răspunde, numește pe cineva, sau ceva, care să fie mai mare ca destinul ». Și atunci Oedip răspunde: « Omul, omul e mai puternic decât destinul ».

Într-adevăr, deznodământul tragediei muzicale a lui Enescu e mai optimist decât cel al lui Sofocle: în ultimul său ceas eroul își recapătă vederea și îl cheamă pe Tezeu să-l urmeze în pădurile sacre ale Colonei, unde se va împlini suprema împăcare:

« *Mes yeux vont se rouvrir pour mon dernier voyage.
Moi, que l'on conduisait, je conduis à mon tour.
Suis-moi, parmi les fleurs, les mousses et les lierres
Suis-moi parmi les voix des sources printanières,
Je marcherais serein vers mon heure dernière,
Je mourrai dans la lumière...* »

Acest revoltat care-și neagă amestecul în crimele sale și care-și strigă nevinovăția, blestemă pe zei, și acuză de paricid pe toți tebanii, care l-au zvîrlit de la ei, fără să se întrebe dacă era sau nu vinovat sau răspunzător de crimele sale.

« Voi sînteți paricizi se adresează el tebanilor. Eu sînt nevinovat, nevinovat... N-a fost voință în crimele mele... Eu am învins destinul ». Și acest strigăt de triumf e subliniat de orchestra, în care se înalță motivul victoriei omului, în cea mai mare amploare.

Oedip nu mai e un învins, ci un învingător. El a înțeles că omul nu are a da socoteală zeilor de greșelile sale, ci propriei sale conștiințe. Și atunci cînd, în confruntarea cu tine însuși îți găsești echilibrul și forța de a privi universul în față, ai cîștigat lupta, ai învins.

Substanța muzicală însăși a preludiului muzical al dramei, se bazează pe expunerea ca teme principale, a trei motive: motivul destinului, motivul paricidului și motivul victoriei omului, care, după cum am mai spus, va fi reluat în triumf, la sfîrșit.

Spuneam mai sus, că nicăieri în opera lui Enescu, nu se oglindește mai bine, încrederea în natura morală a omului și dragostea pentru el, ca în *Oedip*. Participarea compozitorului era atît de efectivă, încît el a sfîrșit prin a se topi nu numai în eroul său, dar chiar în substanța dramatică a piesei. Iată ce povestește el despre scena dintre Sfinx și Oedip:

« În momentul în care Oedip, ghicind răspunsul, scapă de cursa pe care Sfinxul i-o întinsese, era nevoie ca grație muzicii să merg dincolo de ceea ce cuvintele puteau să sugereze, trebuia să creez o stare de tensiune, aproape insuportabilă. Sfinxul își simte sfîrșitul aproape și țipă ca o pasăre de noapte, pîndită de vîntor. A trebuit să inventez strigătul ei, să-mi imaginez inimaginabilul. Cînd am pus tocul jos după această scenă, credeam că o să înnebunesc... »¹.

Într-adevăr, numai dintr-o astfel de contopire a sufletului cu materia artistică, pot ieși opere vibrante, de o mare forță, capabile să facă și pe alții să vibreze, așa cum o dorea Enescu.

L-am văzut așadar, în întregul său, ca om de geniu, ca personalitate umană, dăruită, militantă, ca artist, profesînd o morală superioară a muncii și a încrederii în om.

¹ B. GAVOTY, *op. cit.*, p. 146.

Spuneam la început, că George Enescu omul se confundă cu concepția lui despre om, că însăși viața lui i-a ilustrat această concepție, că acele lucruri pe care le-a recomandat altora, a fost primul să le înlăptuiască, și multe altele pe care nu oricine le-ar fi înlăptuit, el le-a putut. Nu l-au învins circumstanțele niciodată, nici propriile lui slăbiciuni. Când umerii lui erau prea slabi pentru vioară, și brațul veșted pentru pupitru, George Enescu și-a învins destinul scriind pînă în ultima clipă, acea minunată simfonie de cameră, și visînd la altele și la altele.

Volbura de gînduri, fragmentele de vise geniale care i se nășteau și-i treceau prin suflet neîncetat, așa ca talazurile unui rîu de munte, se cereau materializate. Îi creau o frenezie și o mare neliniște în același timp.

«Vremea îmi este socotită. Nu mai am cîtă mi-ar trebui ca să pot spune ce am de spus. Niciodată totuși nu am avut o dorință mai mare de a da formă gîndurilor mele, niciodată n-am simțit în mine atîtea elanuri captive care aspiră să evadeze».

Extraordinară este această mărturisire, a unui suflet plin de puteri pe care un trup obosit îl tîra spre întuneric.

Nu, George Enescu, moartea ta, ca și moartea lui Oedip, nu e un sfîrșit în întuneric, ci în lumină. Ca și Oedip al tău, tu ți-ai cucerit demnitatea și locul, marele tău loc, în galeria oamenilor adevărați.

Pentru că ai fost nu numai un mare artist, dar și un om mare, și aceasta e aproape tot atît de important.

Iar dacă sunetul viorii sau al pianului tău nu vor mai fi auzite vii pe nici o estradă a lumii, în schimb marele tău gînd, visele tale sonore, vor fișni de-a pururi ca niște havuzuri de lumină, în văzduhuri nemăsurate.

Era un concert comemorativ, la moartea ta. S-a vorbit și apoi s-au pus discuri, în care vioara ta dulce, răsuna adîncă, fremătătoare...

Pluteai peste noi, erai cu noi, lîngă noi, în noi ... Era ciudat și înălțător... Scena goală, și totuși o vioară cînta o partitură de Bach...

Ai învins destinul și timpul, George Enescu.

Pentru că ești al nostru, fii binecuvîntat.

Pentru că ești al tuturor, fii lăudat.

ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ И ЕГО ВЗГЛЯДЫ НА ЧЕЛОВЕКА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В настоящей работе автор ставит себе задачу осветить цельность личности Джордже Энеску во всей полноте его таланта, тесно связанного с историей, искусством и современными ему идеями, основываясь на совокупности многих аспектов жизни, образа и произведений артиста.

Энеску был гениальным артистом. Его художественная одаренность проявляется в следующих характерных чертах: оригинальности, совершенстве творчества и монументальности. Когда гениальность сочетается со служением народу, с его высокими идеалами, тогда речь идет о чудесном явлении человеческой природы. Энеску является живым и ярким примером артиста-гения, сумевшего быть великим не только благодаря своему искусству, но и благодаря тому, что он принес себя и свой талант в дар человечеству. Он отдавал свое искусство не с безразличием, а с сознательным желанием служить людям, облагораживать их, оказывать им помощь. Помимо своей музыкальной эстетики, Энеску имел и свои моральные и философские взгляды. Этика Энеску основывалась на идее труда, который был его культом,

на любви и уважении к человеку. Свою веру в высокую моральную природу человека Энеску выражает в своем любимом детище — «Эдипе». В этой музыкальной драме чувствуется дух мощной современной мысли. Развязка музыкальной трагедии Энеску более оптимистична, чем развязка трагедии Софокла. Эдип Энеску демонстрирует мощь человека, который завоевал себе новое место в мире и обрел новую моральную ценность в окружающей среде. Эдип не только не побежден, но наоборот, победитель. Он понял, что человек должен давать отчет в своих ошибках не богам, а своей собственной совести.

Джордже Энеску был воплощением своего идеала человека.

Смерть Джордже Энеску не является концом, окутанным мраком, это конец, озаренный светом.

GEORGES ENESCO, L'HOMME ET SA CONCEPTION DE L'HOMME

(RÉSUMÉ)

Ce que l'auteur met ici en lumière c'est un Enesco complet, tel qu'il ressort de l'ensemble des aspects composant sa vie, sa figure et son œuvre, c'est-à-dire l'artiste dans sa totalité et dans ses rapports vivants avec l'histoire, l'art et la pensée de son époque.

Enesco fut un artiste de génie. Ce génie artistique suppose, selon l'auteur de l'article, quelques éléments qui le définissent, tels qu'originalité, prodigiosité et grandeur — et c'est bien là ce qui caractérise Georges Enesco. Lorsque le génie s'unit à l'artiste attaché aux hommes et à leurs aspirations les plus élevées, nous nous trouvons devant un merveilleux phénomène de la nature humaine. Enesco est un vivant et puissant exemple d'artiste de génie qui sait être grand non seulement par son art, mais encore par la manière dont il donne et sait donner. Il a fait don de son art, non avec indifférence, mais avec le désir conscient de servir les hommes, de les ennoblir et de les aider. Par delà son esthétique musicale, Georges Enesco a eu une morale et une philosophie propres. L'éthique d'Enesco est fondée sur l'idée de travail, dont il avait le culte, sur l'amour et le respect de l'homme. Sa foi en la nature morale de l'homme, Enesco l'illustre dans « Œdipe », l'œuvre de sa vie. Dans ce drame musical passe le souffle d'une pensée moderne et puissante. Le dénouement de la tragédie musicale d'Enesco est plus optimiste que celui de Sophocle. L'Œdipe d'Enesco démontre le pouvoir de l'homme, pouvoir qui lui acquiert une nouvelle place dans l'économie cosmique et une dignité nouvelle par rapport au monde environnant. Œdipe est non plus vaincu, mais vainqueur. Il a compris que, de ses fautes, l'homme n'a pas à rendre compte aux dieux, mais à sa propre conscience.

En G. Enesco l'homme se confond avec sa conception de l'homme, conception que sa vie même a illustrée.

Comme celle d'Œdipe, la mort d'Enesco n'est pas une fin dans les ténèbres, mais dans la lumière, et, comme son Œdipe, il a conquis sa place de premier rang dans la galerie des vrais hommes.

CONCERTELE LUI GEORGE ENESCU CU ORCHESTRA SIMFONICĂ A MINISTERULUI INSTRUCȚIUNII*

de FERNANDA FONI
și ANDREI TUDOR

Vom încerca să schițăm în cele de mai jos un aspect mai puțin cunoscut din bogata și multilaterală activitate artistică a lui George Enescu. Este vorba de acțiunea dusă de Enescu, la noi, pentru stimularea creației muzicale naționale și în general pentru ridicarea nivelului artistic al publicului. În acest sens, se știe ce largă operă de culturalizare a făcut Enescu în acele numeroase turnee întreprinse în orașele din țara noastră, unde a cucerit om cu om pentru muzică. Aci, însă, ne vom ocupa numai de o latură a acestei activități — și desigur nu cea mai puțin importantă — colaborarea lui George Enescu la stagiunile simfonice ale Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, și rolul său în promovarea muzicii simfonice românești.

Dacă înființarea, în 1866, a « Filarmonicii », care a creat tradiția concertelor simfonice la noi, a însemnat o contribuție reală la dezvoltarea vieții noastre artistice, nu este mai puțin adevărat că despre existența unui repertoriu simfonic românesc nu se poate vorbi decât începînd din 1898, cînd « Filarmonica » lui Eduard Wachmann cîntă pentru întîia oară *Poema romîna* de George Enescu, sub conducerea autorului însuși, care, la acea dată, încă nu împlinise optsprezece ani.

De atunci, « Filarmonica » a executat o seamă de lucrări de George Enescu care au constituit temelia repertoriului simfonic românesc. Astfel, orchestra simfonică bucureșteană a prezentat, rînd pe rînd, toate piesele scrise de Enescu în primii ani ai carierei sale: *Fantezia pentru pian și orchestră* — cu Theodor Fuchs, *Fantezia pastorală* — în 1900, *Suita I pentru orchestră*, cele două *Rapsodii romîne* și *Două intermedii pentru orchestră de coarde* — în 1903, toate sub conducerea autorului.

Venirea lui Dimitrie Dinicu, în 1906, în fruntea noii Orchestre a Ministerului Instrucțiunii Publice, care luase locul vechii « Filarmonice », devenind o orchestră simfonică permanentă, subvenționată de stat, a dat un nou avînt vieții noastre muzicale. Nu este locul a stărui aci asupra îmbunătățirilor aduse de către Dinicu concertelor sale, prin calitatea execuțiilor,

* Comunicare ținută în sesiunea generală a Academiei R.P.R. din iulie 1956.

perfecționarea ansamblului și lărgirea repertoriului, dar se cuvine, totuși, a menționa că, în această din urmă privință, noua orchestră a mers hotărât pe un nou drum. Prezența *Poemei române* de George Enescu pe afișul concertului de deschidere, din 12 octombrie 1906, a primei stagiuni simfonice conduse de Dimitrie Dinicu, însemna ea însăși un program de acțiune a conducătorului noii orchestre.

Într-adevăr, Dimitrie Dinicu și-a dat de la început seama de valoarea și importanța pentru creația națională a operei lui George Enescu, «șef al simfoniei românești, cel dintâi care a dat cîntecului nostru o formă superioară: simfonia»¹. În concertele Orchestrei simfonice a Ministerului Instrucțiunii Publice, Dinicu a organizat, chiar din primii ani, festivaluri consacrate în întregime operei marelui nostru compozitor, preluînd în repertoriul permanent toate lucrările de Enescu, prezentate încă de fosta orchestră condusă de Eduard Wachmann². Pe măsură ce Enescu dădea la iveală o nouă lucrare, aceasta era prezentată de noua orchestră. Astfel, pe lângă vechile lucrări, Orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii Publice a executat, pe rînd, *Simfonia I în mi bemol*, în 1908, *Suita a II-a pentru orchestră* și *Simfonia a II-a*, în 1915, *Simfonia a III-a cu cor*, în 1919 — toate sub conducerea compozitorului. În acest chip, întreaga producție simfonică a lui George Enescu, prezentată în acele concerte, și-a cîștigat o popularitate din ce în ce mai mare în rîndurile ascultătorilor.

În preajma primului război mondial, începînd din 1914, George Enescu și-a limitat concertele în străinătate și a rămas mai tot timpul în țară, militînd activ în viața noastră muzicală, nu numai prin concertele sale solistice, dar și printr-o colaborare susținută cu Dimitrie Dinicu, în cadrul concertelor Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice.

Colaborarea artistică a lui Enescu cu Dimitrie Dinicu data încă de pe la 1900, cînd marele nostru muzician își dădea adesea concursul la ședințele de muzică de cameră ale cvartetului de coarde, pe care Dimitrie Dinicu îl înjghebase încă din 1897.

Prezența lui Enescu în țară, în anii primului război mondial, a avut drept rezultat participarea sa activă în stagiunile simfonice bucureștene, la pupitrul Orchestrei Ministerului Instrucțiunii. Aci, Enescu nu și-a dirijat numai propriile sale lucrări, ci, punîndu-și toată arta și știința sa în slujba ridicării nivelului muzical al publicului, a căutat să lărgască cît mai mult repertoriul simfonic, introducînd o seamă de lucrări noi din literatura muzicală clasică și modernă și căutînd să promoveze creația tinerilor compozitori romîni. Această acțiune a lui Enescu începuse, de altfel, mai devreme. Iată, de pildă, un program dirijat de Enescu, în stagiunea 1910: Brahms — *Uvertura academică*, în primă audiție; Debussy — *După amiaza unui faun*; Richard Strauss — *Moarte și transfigurație*; Wagner — *Preludiu și Moartea Isoldei*; Stan Golestan — *Simfonia romînească*, cu pian, în primă audiție, în care Enescu a executat partea de pian din final, în timp ce Dimitrie Dinicu a trecut la pupitrul șefului de orchestră. Am citat în întregime acest program, fiindcă el este concludent pentru spiritul în care Enescu își alcătuia programele concertelor sale, unde făcea loc, în primul rînd, lucrărilor compozitorilor contemporani și creației romînești.

¹ *Interviu Dinicu*, «Luceafărul», an.XIII, 1913, nr. 5, 1 martie, p. 146.

² *Poema romînă*, *Suita I pentru orchestră*, *Rapsodia I*, *Rapsodia a II-a*, *Intermedii pentru orchestra de coarde*.

Începînd din 1913, cînd s-a decernat pentru întîia oară « Premiul național de compoziție George Enescu » lucrării simfonice *Scherzo de Dimitrie Cuclin*, numărul pieselor românești programate în concertele Orchestrei Ministerului Instrucțiunii a început să crească, prin prezentarea unora dintre lucrările premiate.

O preocupare de seamă a constituit pentru Enescu și prezentarea unora dintre lucrările clasice sau contemporane, necunoscute încă publicului nostru, precum și a lucrărilor monumentale, vocal-simfonice, din literatura universală. Nu este lipsit de interes a aminti astfel că, în 1913, Enescu organizează un « festival Wagner », compozitorul său preferat, în care conduce, pentru întîia oară la noi, *Călătoria lui Siegfried pe Rhin* și cîteva fragmente din *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*.

În 1914, are loc istorica audiție a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven. Această simfonie mai fusese executată și înainte, însă fără partea finală cu soli și cor; Enescu oferă prima audiție integrală, cu concursul corului « Carmen » de sub conducerea lui D. G. Chiriac și a soliștilor Elena Drăgulinescu-Stinghe (soprană), M. Georgescu (alto), Romulus Vrăbiescu (tenor) și Gh. Folescu (bas).

În același an, Enescu mai prezintă, cu Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, două prime audiții și anume *Romeo și Julietta* de Berlioz și două dintre cele trei *Nocturne pentru orchestră* de Debussy — *Nuages* și *Fêtes*. Tot așa, în anii următori, pe lîngă alte lucrări, Enescu a oferit publicului nostru, în primă audiție, o seamă de opere noi, dintre care menționăm: *Simfonia în sol major* de Haydn, *Simfonia în re major* de Mozart, *Uvertura Faust* de Schumann, *Simfonia a II-a în si minor* de Borodin, *Scherzo* de Cuclin, primul titular al premiului de compoziție Enescu, precum și *Suita a II-a pentru orchestră*, *Simfonia a II-a* și *Simfonia a III-a cu cor* de George Enescu.

În aceeași perioadă se situează și prima audiție a *Damnațiunii lui Faust* de Berlioz, care s-a cîntat în mai 1916, cu concursul corului « Carmen » și al corului bisericii Domnița Bălașa, precum și al soliștilor Elena Drăgulinescu-Stinghe și Romulus Vrăbiescu. În legătură cu această lucrare în care se știe că figurează și faimosul marș al lui Rakoczi, este interesant de subliniat atitudinea artistică intransigentă a lui Enescu. Lucrarea lui Berlioz urmînd să fie dirijată în 1915, într-un moment cînd relațiile dintre țara noastră și Austro-Ungaria erau foarte încordate, Enescu a ținut să-și precizeze poziția sa de artist într-un interviu în care a spus:

« Voi dirija *Damnațiunea lui Faust*. Bineînțeles că voi executa și imnul lui Rakoczi. Șoviniștii noștri trebuie să se gîndească de pe acum să asculte în tăcere chiar fragmentul acesta, care le va atinge poate sensibilitatea patriotică. Dar ce vreți, nu pot, de dragul evenimentelor, să-l masacrez pe Berlioz... Arta e artă! ».

De altfel, o atitudine asemănătoare a manifestat Enescu și în timpul celui de-al doilea război mondial, cînd, în ciuda evenimentelor, a executat multă muzică franceză.

Existența Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice a constituit pentru Enescu și un mijloc de a lupta pentru înfăptuirea unui teatru românesc de operă, permanent și de înalt nivel artistic. Prezentarea diferitelor fragmente din operele lui Wagner sau, execuția, în 1915, a actului al III-lea din *Parsifal*, în primă audiție, nu se explică numai prin marea dragoste a lui Enescu pentru Wagner, dar și prin dorința sa de a arăta că se poate realiza

un bun spectacol de operă, chiar numai cu elemente artistice autohtone, care, pe atunci, nu prea erau utilizate de diferiții impresari, în căutare de nume străine, care să le asigure beneficiile materiale așteptate. În acest sens, este semnificativ faptul că, la 8 martie 1915, Enescu a dirijat, în primă audiție, actul al III-lea din *Parsifal*, cu concursul Orchestrei Ministerului Instrucțiunii și al soliștilor Romulus Vrabiescū, Jean Atanasiu și Edgar Istratty.

De altfel, preocupat de ideea unui teatru românesc de operă, Enescu a încercat chiar atunci un acord cu conducerea unei trupe particulare de operă, oferindu-se să realizeze integral opera *Lohengrin* de Wagner. Renunțând la orice alte ocupații, Enescu s-a consacrat în întregime înfăptuirii aceluia spectacol. După o lună, în care a repetat în mod asiduu cu soliștii, cu orchestra, cu fiecare corist în parte și apoi, în grupe, contractul a fost reziliat de către conducere, care s-a opus termenului îndelungat de pregătire și a refuzat condiția impusă de Enescu, «de a se împărți beneficiul premierei întregului personal, pînă la mașiniști și oameni de scenă»¹.

În legătură cu aceasta, menționăm un articol din 1915, în care Enescu își expune părerile privitoare la problema teatrului românesc de operă, militînd pentru folosirea forțelor artistice românești și pentru o mai mare exigență în alegerea repertoriului, care trebuie să contribuie la educarea publicului și nu la asigurarea veniturilor întreprinzătorilor. Iată ce scrie Enescu:

«Opera Romînă»! Visul meu de-atîta vreme! O operă, unde să poată fi ascultate, în limba noastră, cu cîntăreții și muzicienii noștri, marile capodopere ale lui Gluck, Mozart, Beethoven, ale supraumanului Wagner, apoi frumoasele opere moderne ca *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Ariane et Barbe-bleue* de Paul Dukas, *Boris Godunov* de Musorgski, *Salomeea* de Richard Strauss, apoi și lucrări lirice românești, cînd vor fi izbutite»². Atacînd caracterul comercial, antipatriotic al întreprinderilor particulare el scrie: «Cum se poate că publicul nostru, atît de avertizat totuși, nu cere să asculte pe cîntăreții săi, pe cîntăreții noștri ai tuturor romînilor, căci ei aparțin țării, înainte de a aparține antreprenorilor; să-i asculte în operele nemuritoare, care înobilează pe cei care le gustă, care ridică nivelul moral și fac operă de adevărată civilizație? Avem nevoie de asta. Avem toate elementele necesare pentru a monta una sau chiar mai multe opere de mare anvergură: să profităm de faptul că aceste elemente sînt grupate aci, la noi, din cauza tragicelor evenimente de afară»³. Iar mai departe, cu acea grijă pentru viitorul artistic al țării noastre, care i-a caracterizat toate acțiunile, Enescu încheie:

«Am mare nădejde că, atunci cînd pacea europeană va fi restabilită, se va naște o operă romînă permanentă, de data aceasta viabilă, așezată pe baze solide grație concursului statului, și că vor fi elemente tinere, bune și fără pretenții, care vor cînta bine lucrările bune, și că lumea va veni să asculte operele, marile capodopere adevărate, care vor fi auzite foarte des și care vor fi iubite din ce în ce mai mult. Iar cînd unul din marii cîntăreți va veni din străinătate, aureolat de glorie, pentru a se face aplaudat într-una din opere cu efecte facile, destinate a face prețuită suplețea și agilitatea vocii, aceasta va fi în mod excepțional. Asta va putea fi chiar destul de plăcut, fiindcă destul de rar. Dar va trebui ca veritabilul nostru repertoriu să fie

¹ Interviu Enescu, «Rampa», an. I, 1915, nr. 3, 6 sept. și *Ce se petrece la Lyric*, «Rampa nouă ilustrată», an. I, 1915, nr. 52, 25 oct.

² G. ENESCU, *Cu privire la o operă națională*, «Indep. Roumaine», 1915, 26 oct./8 nov.

³ *Ibidem*.

alcătuit din capodopere autentic pure, înălțătoare și nobile, și atunci vom fi făcut un pas înainte către adevărata civilizație »¹.

Am arătat mai sus colaborarea lui Enescu ca dirijor al Orchestrei Ministerului Instrucțiunii, subliniind caracterul activ-educativ al concertelor sale. Aceleași trăsături le întâlnim și în activitatea sa de concertist-violonist, prin care a căutat să câștige cât mai mulți ascultători pentru marea artă a muzicii.

Enescu s-a produs ca violonist încă în concertele « Filarmonicii », de sub conducerea lui Eduard Wachmann, dar activitatea sa concertistică s-a intensificat, în special, după venirea lui Dimitrie Dinicu în fruntea noii orchestre simfonice bucureștene. Adesea, concertele Orchestrei Ministerului Instrucțiunii erau susținute aproape în întregime de către George Enescu. Iată, de pildă, un concert din 1907 cuprindea, afară de uvertura *Coriolan* de Beethoven, un program pur violonistic: *Concertul de vioară* și *Rondo* de Beethoven, *Sonata a II-a pentru vioară solo* de Bach și *Campanelle* de Paganini, toate executate de George Enescu. Un alt program concludent pentru aportul imens al lui Enescu, este acela al unui concert din 1909, când a cântat *Concertul în mi pentru vioară* de Bach, *Concertul pentru vioară* de Brahms și *Simfonia spaniolă* de Lalo.

Astfel, în decursul stagiunilor, Enescu a interpretat o bună parte din marile lucrări ale literaturii violonistice universale: Concertele de Mozart, Beethoven, Brahms, Mendelsohn, Bruch, Bach, Lalo, *Poemul* de Chausson etc.

Obiectivele educative și de propagandă muzicală urmărite de Enescu prin concertele sale apar și mai precise în faimosul ciclu de « 16 concerte istorice din literatura violinei », date în stagiunea 1915—1916. Dintre aceste 16 concerte, opt au fost realizate cu concursul Orchestrei simfonice a Ministerului Instrucțiunii Publice, de sub conducerea lui Dimitrie Dinicu. În acest ciclu de opt concerte cu orchestră, Enescu a parcurs întreaga literatură concertistică a vioarei, de la Bach, Mozart și Beethoven, pînă la Bruch, Goldmark, Chausson, Lalo, Saint-Saëns sau Ceaikovski. În aceste ședințe, Enescu a executat nu mai puțin de 25 de concerte pentru vioară, din care, pe lângă cei citați mai înainte n-au lipsit și autori mai rari cîntați în concerte, ca Spohr, Wieniavski, Vieuxtemps, d'Ambrosio etc.

Este lesne de închipuit ce au însemnat aceste « concerte istorice » pentru educarea publicului nostru și ce orizont larg au deschis ele ascultătorilor, în interpretarea minunată a maestrului.

Îndelungata activitate a lui George Enescu în cadrul Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, colaborarea sa strînsă cu Dimitrie Dinicu, care l-a secondat cu fidelitate în toate acțiunile ce le-a întreprins, au fost de o mare însemnătate în viața noastră muzicală și au însemnat o contribuție reală atît la creșterea nivelului de interpretare a formației noastre simfonice, cît și la opera de educare muzicală a publicului nostru de concerte.

Profund atașat acestei activități, Enescu și-a arătat dragostea pentru orchestra cu care a lucrat, și pentru conducătorul ei, atît în numeroase

¹ G. ENESCU, *Cu privire la o operă națională*, « Indep. Roumaine », 1915, 26 oct./8 nov.

declarații publice apărute în presă, cât și prin gestul său de a dedica Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, *Suita a II-a pentru orchestră* opus 20, pe frontispiciul căreia sînt înscrise următoarele cuvinte :

« ... dedicată Dvoastră !

din toată inima, cu toată dragostea,

GEORGE ENESCU.»

КОНЦЕРТЫ ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ С СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ МИНИСТЕРСТВА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор настоящей статьи пытается выявить наименее известный род деятельности Джордже Энеску — его работу с целью стимулирования национального музыкального творчества и повышения уровня художественных вкусов публики.

Произведения Энеску исполнялись первым симфоническим оркестром «Филармоника» под управлением Эдуарда Вахмана еще до 1906 года. С 1906 года оркестр под управлением Димитру Динику перешел в ведение государства. Новый оркестр Министерства народного просвещения возобновил репертуар Энеску, исполнявшийся старым оркестром, а новые произведения Энеску, составляющие основную часть румынского репертуара, были заслушаны впервые.

Оставаясь в Румынии в период первой мировой войны, Энеску принимал активное участие в музыкальной жизни страны, выступая солистом в концертах и исполняя большую часть мирового репертуара для скрипки, неумоимо сотрудничая с Димитру Динику в концертах оркестра министерства. На концертах Энеску дирижировал не только своими произведениями, но и произведениями классической и современной музыкальной литературы, исполняя фрагменты и целые акты опер, а также произведения молодых румынских композиторов.

Деятельность Джордже Энеску в оркестре Министерства народного просвещения и его сотрудничество с Динику оказали большое влияние на румынскую музыкальную жизнь как с точки зрения повышения уровня интерпретации румынскими симфоническими оркестрами, так и с точки зрения музыкального воспитания любителей музыки.

LES CONCERTS DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DIRIGÉS PAR GEORGES ENESCO

(RÉSUMÉ)

L'auteur tente de mettre en relief un aspect peu connu de l'activité de Georges Enesco : son action dans le cadre de l'orchestre du Ministère de l'Instruction Publique, pour stimuler la création musicale nationale et, en général, pour relever le niveau artistique du public.

Les œuvres d'Enesco avaient déjà été exécutées par le premier orchestre symphonique, « Filarmonica », dirigé jusqu'en 1906 par Edouard Wachmann. A cette date, l'orchestre passe sous les auspices de l'État, avec Dimitrie Dinicu pour chef. Le nouvel orchestre du Ministère de l'Instruction Publique reprend le répertoire Enesco exécuté par l'ancien orchestre ; quant aux pièces composées par Enesco à cette époque, elles sont immédiatement données en première audition et constituent le fonds du répertoire symphonique roumain.

Demeuré en Roumanie pendant toute la durée de la première guerre mondiale, Enesco milita activement dans notre vie musicale, tant par les concerts où il se produisit seul — et au cours desquels il exécuta une bonne partie du répertoire universel pour violon — que par une collaboration permanente avec Dimitrie Dinicu aux concerts de l'orchestre du Ministère. A cette occasion, Enesco dirigea, outre ses propres compositions, de nombreuses œuvres du répertoire classique et moderne, des fragments d'opéras, ainsi que les créations des jeunes compositeurs roumains.

L'activité de Georges Enesco dans le cadre de l'orchestre du Ministère de l'Instruction Publique et sa collaboration avec Dimitrie Dinicu eurent une grande importance pour la vie musicale en Roumanie, tant au point de vue de la qualité de l'interprétation par notre formation symphonique qu'à celui de l'éducation musicale du public.

NOTE ȘI DOCUMENTE

O BISERICĂ-LOCUINȚĂ ROMÎNEASCĂ

Timpul și evenimentele istorice au crutat un mic număr din monumentele religioase ale trecutului nostru feudal. Puține edificii dăinuiesc, în adevăr, sub înfățișarea lor originală. În asemenea condiții, socotim de un deosebit interes să semnalăm existența unui gen arhitectonic de ordine rară, și anume biserica-locuință. Nu este vorba de o casă folosită ca lăcaș de rugăciune, cum se întâmplă în multe părți când se utilizează un edificiu civil în chip provizoriu, pînă la ridicarea unei biserici, și nici de o clădire care să fi slujit sau să slujească în același timp de biserică și de locuință. Genul de monument care ne preocupă se leagă prin numeroase elemente (cele mai multe de ordin exterior) de casa țărănească de locuit, și prezintă, pe de altă parte, însușiri esențiale de plan, dispoziție interioară și înfățișare generală particulare bisericilor. Destinația și folosința sînt apoi de ordine exclusiv religioasă.

Cîteva din monumentele de acest gen se întîlnesc în Oltenia, în regiunea dealurilor și chiar mai jos, spre cîmpie. Cîteva din ele au fost semnalate, nici unul însă studiat. Altele, aparținînd Transilvaniei și Moldovei, n-au format nici ele obiectul vreunei cercetări științifice. Dorind să ajutăm la punerea problemei și la îndreptarea cercetărilor, prezentăm aci o biserică-locuință, edificiu extrem de interesant, înălțat la o epocă necunoscută în nordul Transilvaniei, în comuna Gilău. Ne este cunoscut dintr-o stampă aflată în colecția Academiei R.P.R. Descoperirea și desenul se datoresc lui Alois Schönn, pictor care

a călătorit mult în țara noastră și aiurea, către mijlocul secolului al XIX-lea. Stampa poartă mențiunea *Griechische Kirche in Gyalu* și însoțește pe aceeași pagină prezentarea unor costume romînești din Transilvania. În dreapta celei dintîi lucrări citim inițialele «A.S.», și mai sus, de aceeași parte, mențiuni privitoare la editură și drepturile ei, tot în limba germană. Așteptăm cu nerăbdare prilejul de a face cercetări la fața locului. Stampa ne îngăduie însă să facem o serie de observații pe care le socotim de deosebit folos.

Monumentul se înalță în mijlocul unei piețe; împrejur se văd case acoperite cu paie, deasupra cărora stau obișnuitele prăjini de lemn, puse acolo pentru a le apăra de vînt. Țărani și țărănci, acestea din urmă în catrințe caracteristice nordului Transilvaniei, precum și cerșetori care așteaptă mila trecătorilor de duminică, formează elementul pitoresc adăugat de artist.

Planul, compus din două încăperi, are ca element caracteristic prisma aflată în fața numai a uneia din încăperi. El este des întîlnit la casele romînești țărănești din Transilvania. Modul lui de folosință variază: uneori încăperea cea mare este folosită ca odaie de locuit și cea mică drept cămară; ambele au intrări separate ce dau pe prispă, și nu sînt legate în interior între ele. Alteori, odaia cea mare, folosită tot ca odaie de locuit, are ușă numai către încăperea mică învecinată, folosită în acest caz ca tindă; vatra și hornul care duce fumul în podul casei stau în tindă.

În stampania noastră, două ferestre luminează încăperea cea mare: prispa este așezată în dreapta construcției, în fața încăperii unde de obicei stă camera ori tinda. Ușa se deschide de pe prispă, și alături de ea apare o altă fereastră. O a patra fereastră, așezată lateral, este văzută în dreapta clădirii. Aceste observații ne permit să socotim că de pe prispă, printr-o ușă joasă, se intra în biserică, în pronaos, prima încăpere, despărțită printr-un perete de naos, loc din plan unde era așezată camera de dormit a caselor țărănești, care închide aci probabil și altarul. Este probabil ca să existe ferestre în ambele



Fig. 1. — Biserica de lemn din Gîlău.

părți laterale, de asemenea și în zidul opus fațadei.

Un turn puternic de formă prismatică, asemenea turnurilor întâlnite la bisericile de lemn din nordul Transilvaniei, mai ales în Biharia, impresionează ochiul în chip deosebit. Puternic, înalt și mîndru, acesta se înalță deasupra unui edificiu modest, pe care parcă îl strivește. Liniile lui și arhitectura rigidă contrastează, mai ales prin verticalitate, cu formele orizontale și umile ale edificiului-casă. Pentru a înțelege cum se intra în turn trebuie să ne gîndim că în casele de acest tip, cu prispă, o scară ducea în podul prispei; din podul monumentului nostru se trecea, credem, în turn.

Dimensiunile clădirii sînt apropiate de acelea ale unei case țărănești mai mari,

cu odăi înalte. Folosind ca unități de măsură raportul dintre înălțimea femeilor (socotită de aproximativ 160 cm) aflate în picioare lângă biserică și clădire, socotim că se poate considera lățimea edificiului

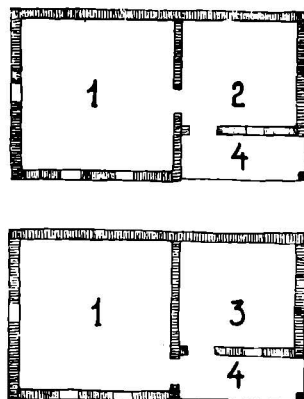


Fig. 2. — Planuri țărănești din Transilvania (1, odaie de locuit; 2, tindă; 3, cămară; 4, prispă).

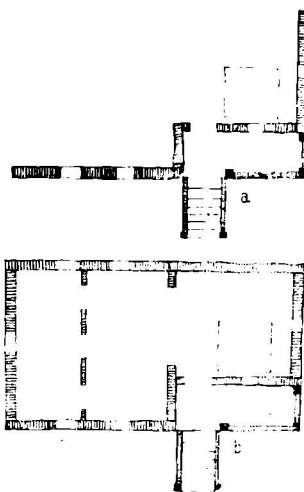


Fig. 3. — Planul bisericii din Gîlău (a, elementele care se observă în stampanie; b, planul probabil).

de 460 cm; înălțimea pînă la acoperiș de 260 cm; înălțimea acoperișului de 260 cm; înălțimea turnului (de la bază la vîrfurile crucii) de 730 cm. Lungimea fațadei apare de 530 cm, cifră sub dimensiunile reale, din cauza așezării desenului; dacă ne rapor-

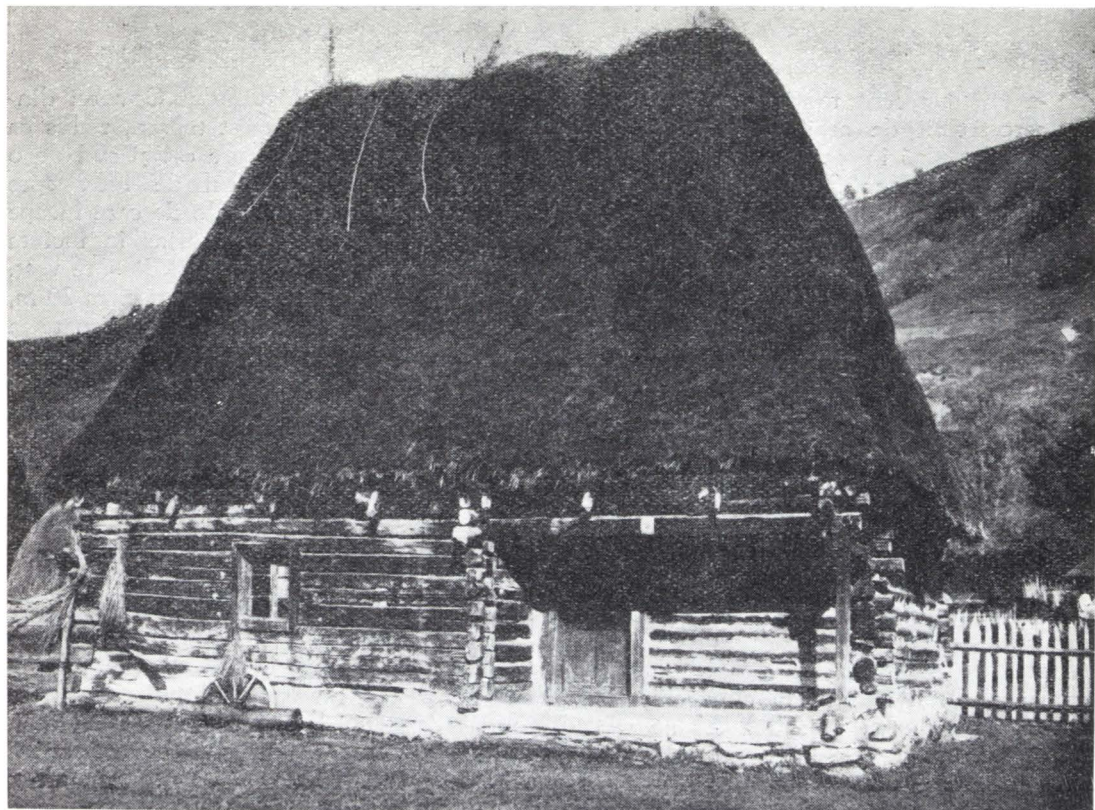


Fig. 4. — Casă din Țara Hațegului, cu plan asemănător cu al bisericii din Gîlău.

tăm la dimensiunile obișnuite ale caselor țărănești cu acest plan, ea poate varia între 7 și 10 metri.

Acoperișul este în patru ape. Pe alocuri stratul de paie ne îngăduie să descoperim alte rînduri de șite mari, ce par a fi format acoperișul primitiv al clădirii. La o extremitate a coamei se vede crucea, iar la cealaltă, în turn, sînt probabil așezate clopotele.

Subliniem legătura organică dintre clădire și turn, în mod evident prevăzut de la început în plan și construit o dată cu edificiul original. Îl revedem, în forme mai luxoase, la clădiri civile din Transilvania, la castelul din Hunedoara, de pildă; în forme mai modeste și tot de zid, la casele zise domnești din mănăstirile Moldovei, unde se leagă de arhitectura romanică. În lemn el apare însă în numeroase exemple din Maramureș, Biharia și ținutul Aradului.

Temelia este constituită din bolovani, iar edificiul din birne. Capetele birnelor, în colțurile de sus ale zidurilor, sînt tăiate în scară și formează «aripi», element de împodobire obișnuit al arhitecturii țărănești din nordul Transilvaniei. Pereții sînt

tencuiți. Prisma, mărginită de o balustradă simplă de lemn, prezintă doi stâlpi de susținere, cu secțiune pătrată. La partea superioară, aceștia sînt legați de cosoroabă prin doi susținători, fixați în cuie de lemn. La intrarea prispei există o scară așezată sub o prelungire a acoperișului. Și aceste din urmă elemente sînt obișnuite la arhitectură țărănească în lemn din nordul Transilvaniei.

Genul arhitectonic de care se leagă biserica-locuință din Gîlău are, pe de o parte, puncte de contact cu arhitectura țărănească de lemn a răsăritului, cea românească în special; pe de alta, turnul amintește arhitectura occidentală și edificiile de piatră. Cîteva alte întrebări, de mare interes, nu pot fi rezolvate fără încadrarea monumentului nostru în ansamblul edificiilor românești de acest gen și în acela al monumentelor similare din regiuni învecinate. Problema apare astfel mai complexă și necesită alte studii pe care le vom efectua în viitor.

P. STAHL și P. PETRESCU

S-a arătat recent motivul pentru care cercetătorii de artă feudală nu au acordat pînă în prezent atenția cuvenită monumentelor de arhitectură civilă și mănăstirească din țara noastră¹; ar mai fi doar de adăugat că studierea acestor clădiri și descifrarea evoluției lor întîmpină dificultăți obiective din cauza lipsei de mențiuni despre ele în documente și pentru că aceste clădiri au fost mai des completate și refăcute decît bisericile contemporane lor. Aceasta se verifică și în cazul Govorei; monografiile și studiile închinat mănăstirii,² condicile ei³, precum și lucrările de sinteză din domeniul istoriei bisericii și artei românești își concentrează cu precădere atenția asupra frumoasei biserici de acolo, asupra istoricului acesteia și asupra averilor administrate de egumenii ei.

Nota de față urmărește să prezinte tocmai clădirile mai puțin cunoscute ale Govorei, nu numai în starea lor actuală, ci și în evoluția lor de-a lungul veacurilor: această reconstituire a dezvoltării așezării mănăstirești de la Govora, despre care Mircea Ciobanul afirma în 1551 că ar ființa de la începuturile Țării Românești⁴, se bazează pe considerații de ordin constructiv și stilistic, pe date cuprinse în documente și inscripții, precum și pe însemnări și descrieri datorate unor călători.

O particularitate a terenului pe care se ridică biserica și mănăstirea Govora, particularitate de care trebuie să se țină seama în studierea problemei, constă în alune-

care continuă a tăpșanului Govorei dinspre vest spre est; acest tăpșan, redus ca dimensiuni, mărginit spre est și sud de o pantă coborîtoare destul de iute, spre nord de o văioagă, dincolo de care începe coasta unui deal, este cuprins în incinta mănăstirii, cu excepția laturii dinspre vest, care continuă dincolo de ziduri circa 20 m, după care începe coasta lin suitoare a unui deal (fig. 1). Alunecarea terenului este dovedită, între altele, de avarierea încă înainte de 1834 și de risipirea după 1891 a biseriței-bolniță, situată în afara incintei, spre vest, sub mal⁵, de necesitatea de a se consolida continuu cu contraforți masivi clădirile din partea de est a mănăstirii, pentru ultima oară în 1920⁶, de prăbușirea spre sfîrșitul sec. XIX a foișorului și a zidurilor din colțul dinspre sud-est, prăbușire urmată de reconstruirea incintei pe un traseu neregulat precum și de necesitatea de a se dura chiar în curtea mănăstirii ziduri de sprijinire a malului, pentru ultima oară în 1930⁷. Probabil că acelorași fenomene li se datorează prăbușirile dinainte de 1775 și din 1883 a vechii egumenii și a trapezei de pe latura de vest a complexului de clădiri⁸.

Despre prima așezare mănăstirească de la Govora știm că a fost pustiită de Albul cel Mare, vistiernicul pretendentului Dan, în 1459—1460. Știm de asemenea că Vlad Călugărul a făcut danii Govorei la 1488, cînd era egumen Dorotei, deci la acea dată mănăstirea era locuită. Menținea că Radu cel Mare ar fi găsit mănăstirea distrusă, că ar fi înnoit-o și zugră-

* Toate ilustrațiile și reconstituirile au fost executate de arh. VLADIMIR POPOV.

¹ NICOLESCU CORINA, *Locuințe domnești în cuprinsul mănăstirilor în veacurile XV—XVII*, în «Studii și cercetări de istoria artei», I (1954), nr. 3—4, p. 63—82.

² TRAJANESCU ION, *Mănăstirea Dintr-un lemn și mănăstirea Govora*, în «Bul. Com. mon. ist.», III (1910), p. 34—41 + 5 fig.; POPESCU P., *Sfînta mănăstire Govora*, R. Vilcea, 1930, 9 p.; MARINA ION, preot, *Mănăstirea Govora*, teză de licență, manuscris, 1929; JITARU VARAHIL, *Mănăstirea Govora*, scurtă privire istorică, Sibiu, 1944, 9 p. + 9 pl.

³ *Condica m-rei Govora în care se află actele proprietăților acestei monastiri la leat 7262(1753)*, (Arh. st. Buc., nr. 234/109); Dionisie eclesiarhul episcopiei Rîmnicului, *Condica sfîntei mănăstiri Govora întru care s-au scris toate hrisoavele și cărțile moșiiilor la leat 1794. scrisă de...* «cuprinzînd 399 traduceri și copii de documente dintre anii 1477—1811 și o predoslovie din 1796 semnată de autor» (Arh. st. Buc., nr. 234/110).

⁴ NICOLAESCU STOICA, *Documente slavo-romîne cu privire la relațiile Țării-Romînești și Moldovei cu Ardealul în sec. XV și XVI*, București, 1905, p. 13—14.

⁵ <ENĂCEANU> GHENADIE AL RÎMNICULUI, *Vizite canonice, însoțite de note istorico-arheologice, anii 1890—1891*, București, 1892, p. 19—26.

⁶ *Rapoartele serviciului tehnic al Com. mon. ist.*, în «Bul. Com. mon. ist.», XIX (1926), fasc. 48, aprilie-iunie, p. X—XXIII.

⁷ Inscripția zidului de sprijin din curtea mănăstirii: «Lucrat de mine Dirinca Dumitru, fost frate în mănăstire, 1925—1927, din Ocnele-Mari, 16 mai 1930».

⁸ <ENĂCEANU> GHENADIE, loc. cit.

vit-o în 1491–1492¹ se poate referi în mod evident numai la biserică și nu la complexul de clădiri. Desigur că Radu cel Mare, ctitor al bisericii de la Govora, pe care a înzestrat-o cu moșii și odoare, din care s-au păstrat un epitrahul și o ruca-viță, s-a îngrijit și de repararea și completarea așezării mănăstirești; lui i se poate atribui și zidirea primei incinte de ziduri masive a Govorei, pentru a pune mănăstirea la adăpost de un eventual atac de felul celui din 1459–1460.

celor doi voievozi². Or, adaosurile brîncovenești ale mănăstirii: ultimul etaj al turnului clopotniță, foișorul din colțul de nord-est (fig. 2), camerele boltite din catul de sus al clădirii de pe latura nord (fig. 3 și 4) etc., sînt construite pe deasupra unor părți ce nu datează decît în parte din epoca lui Matei Basarab, unele fiind mult mai vechi (fig. 5, 6 și 7). Asemănarea acestor părți foarte vechi cu cele de la Comana, pe care unii cercetători le consideră ca fiind din timpul lui Vlad Țepeș

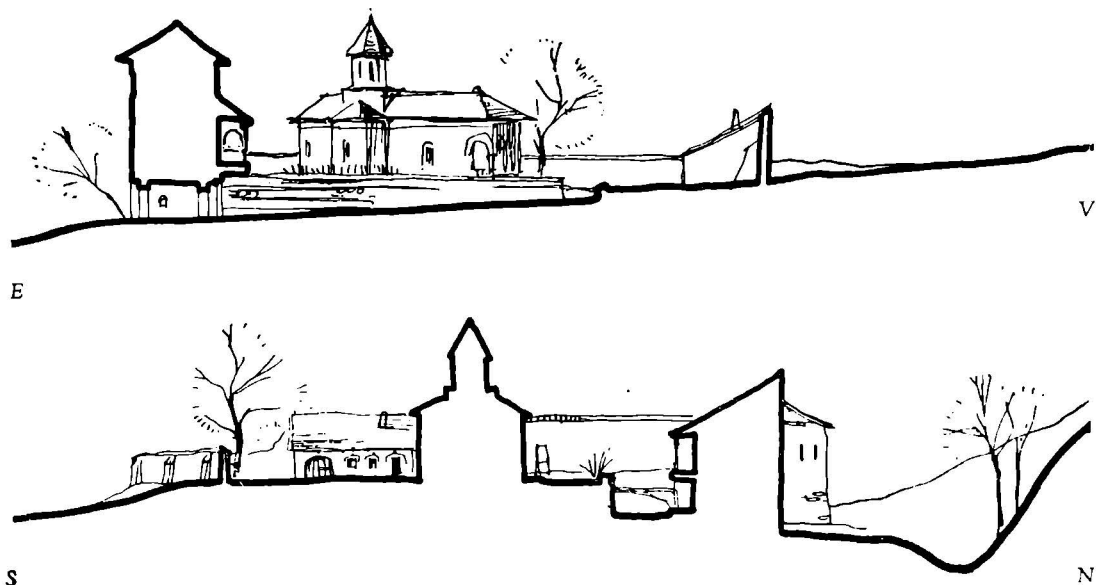


Fig. 1 — Terenul pe care se ridică mănăstirea (secțiuni)

Cercetătorii de pînă acum au neglijat descifrarea aspectului clădirilor la sfîrșitul veacului al XV-lea; existența la Govora în timpul lui Matei Basarab a unei tipar-nițe, ridicarea bisericii existente astăzi de către Constantin Brîncoveanu, care a zidit aci și un foișor caracteristic, a făcut să se creadă în mod eronat că toate construcțiile Govorei ar data din vremea

similitudinea metodelor constructive, a boltirii, a cărămizilor utilizate, faptul că la durarea lor nu s-au utilizat cărămizi așezate vertical în ziduri, procedeul devenit curent abia după 1520³, precum și mărturiile documentare mai sus expuse permit datarea lor cu foarte multă posibilitate în sec. XV. Existența tipografiei la Govora în cel de-al doilea sfert al sec.

¹ NICOLAESCU STOICA, *op. cit.*, p. 13–14, 239–240; IORGA N., *Inscripții din bisericile României*, vol. I, București, 1905, p. 178–180; DOBRESCU N., *Din istoria bisericii române — sec. XV*, în «Bis. ort. rom.», XXXIII, (1909–1910), nr. 12, martie 1910, p. 1367; DONAT ION, *Fundațiunile religioase ale Olteniei*, p. I, Mănăstiri și schituri, în «Arhivele Olteniei», XV (1936), nr. 86–88, iulie-decembrie, p. 301–303; *Documente privind istoria României*, veacul XIII, XIV, XV, B. Țara Românească, p. 258–260.

² RĂUȚU MELETIE, *Monografia eclesiastică a județului Vilcea*, R. Vilcea, 1908, p. 57–62; IORGA N., *Sate și mănăstiri din România*, ed. II, București, 1916, p. 254–256; SIMIONESCU I., *Govora și Călimănești*, în «Cunoștințe folositoare», seria C, nr. 48, București <f.a.>, p. 18.

³ GHICA-BUDEȘTI N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia, vechiul stil românesc din veacul XVI*, în «Bul. Com. mon. ist.», XXIII (1930), fasc. 63–66, p. 9–10; BREZOIANU IOAN, *Mănăstirile zise închinare și călugării străini*, București, 1861, p. 44.

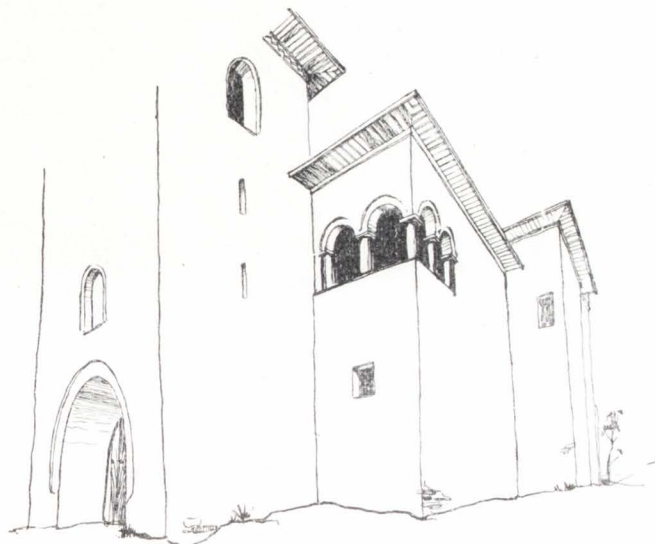


Fig. 2. — Pridvorul brîncovenesc, vedere (reconstituire).

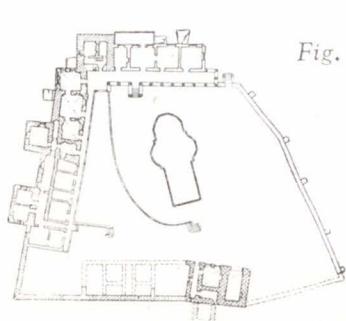


Fig. 4

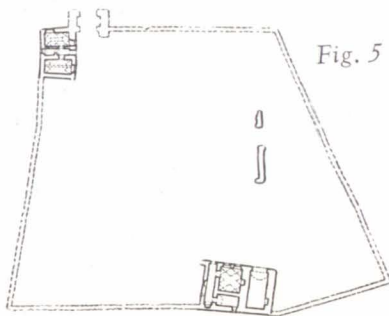


Fig. 5

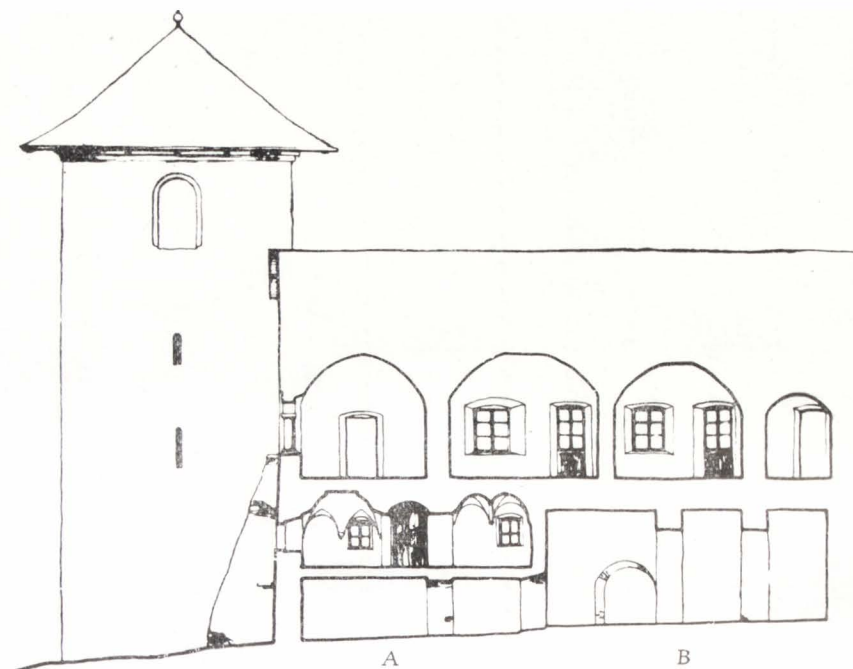


Fig. 3. — Secțiune prin clădirea dinspre nord în porțiunea spre est: A. Pivnițele și camerele din etajul intermediar datînd din sec. XV; deasupra lor camerele brîncovenești. B. Pivnițele și camerele brîncovenești.

Fig. 4. — Plan situație a clădirilor în dreptul etajului I al turnului și al catului de sus al clădirilor dinspre nord:

- hașurile încrucișate: clădit în sec. XV (Radu-cel-Mare).
- hașurile dese: clădit în sec. XVII (Matei Basarab).
- hașurile rare: clădit la începutul sec. XVIII (Constantin Brîncoveanu).
- nehașurat: clădit mai tîrziu.

Fig. 5. — Planul clădirilor datînd din sec. XV în dreptul camerelor intermediare din colțul de nord-est.

XVII nu înseamnă că s-a zidit atunci un local special pentru adăpostirea meselor

faptul că Meletie «Macedonschi tipografu» era pe atunci egumenul mănăstirii;

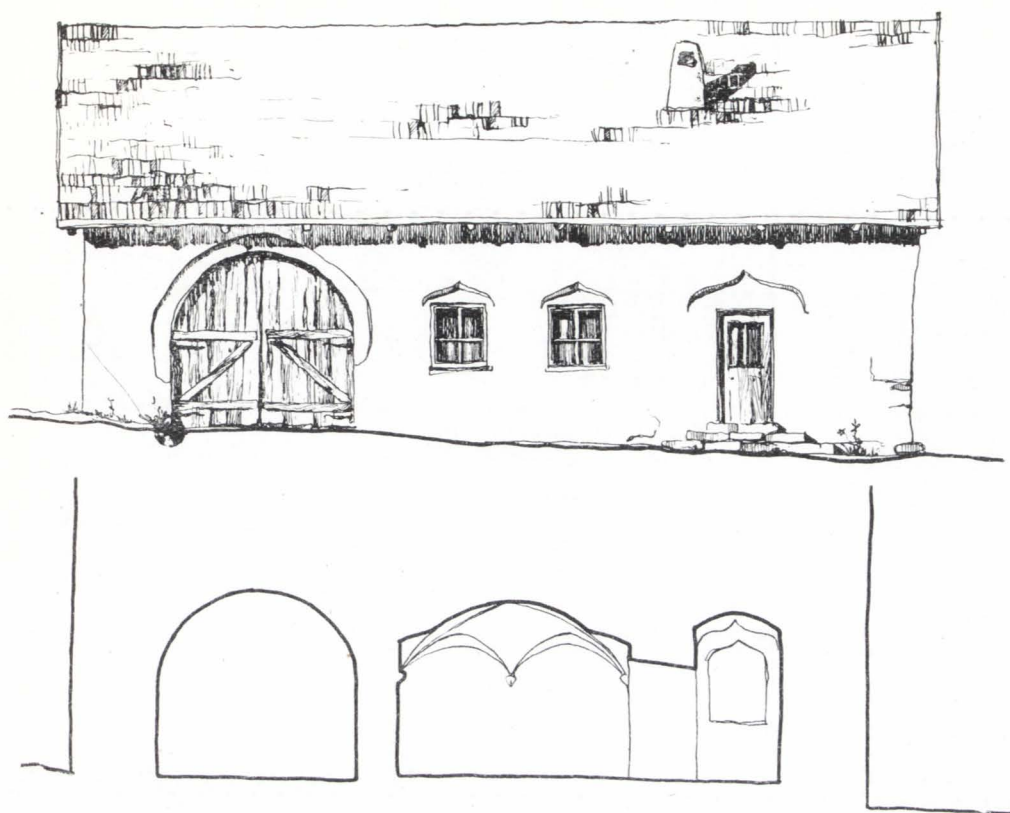


Fig. 6. — Vederea și secțiunea clădirii astăzi izolate de pe latura de vest, ce datează din sec. XV.

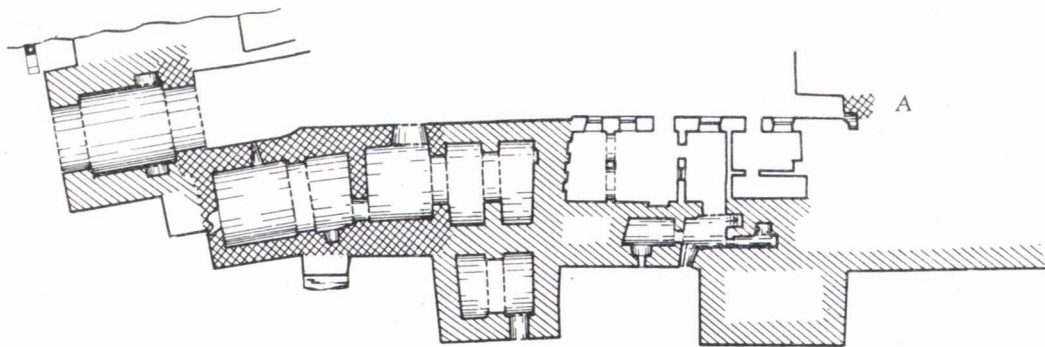


Fig. 7. — Planul clădirii dinspre nord în dreptul catului de jos (pivniței) ce datează din sec. XV:

- hașurile încrucișate: clădit în sec. XV.
- hașurile dese: clădit în sec. XVII.
- nehașurat: clădit cu începere de la sfârșitul sec. XVIII.

A: resturile intrării în pivnița vechii egumenii din sec. XV.

de cules și a teascurilor: tiparnița putea fi instalată în orice încăpere mai spațioasă. Prezența ei la Govora era determinată de

faptul este dovedit și de împrejurarea că, mutându-se Meletie apoi la mănăstirea Dealul de lângă Tirgoviște, a transferat și

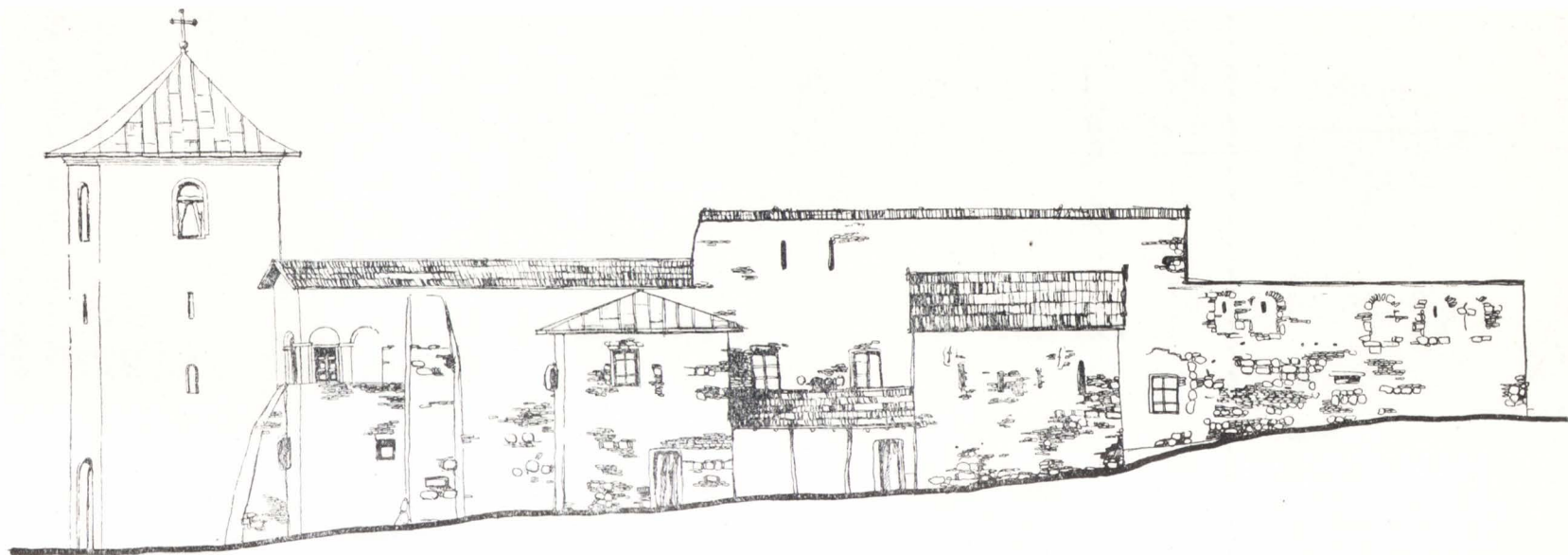


Fig. 8. — Zidul de incintă înspre nord; vedere din exterior.

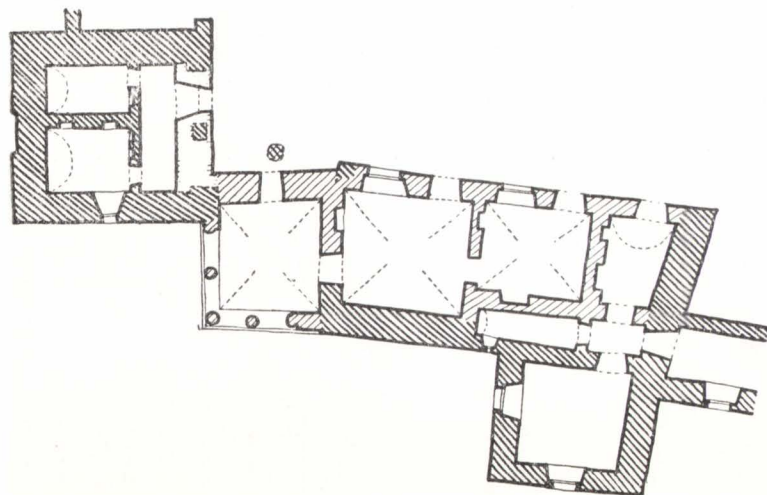


Fig. 9. — Modificările clădirii în partea dinspre nord-est în perioada brîncovenească și mai târziu; închiderea turnului pe latura dinspre vest pentru transformarea lui în refugiu; clădirea pridvorului brîncovenesc peste elementele mai vechi.

- hașurile dese: clădit în sec. XVII (Matei Basarab).
- hașurile rare: clădit în secolul XVIII (Const. Brîncoveanu).
- hașurile punctate: zidul de închidere a turnului la sfîrșitul sec. XVIII.
- nehașurat: adausuri tîrzii.

tipografia acolo, fără a amenaja în mod special noua sa reședință¹. În orice caz, tradiția care localizează în actuala clădire

Teascurile au funcționat în sec. XVII probabil în spațioasele săli ale catului celui mai de jos al clădirii dinspre nord,

Fig. 10. — Ornamentarea interiorului turnului clopotniță în dreptul etajului I ce datează din sec. XVII. Acoperirea parțială a ornamentului cu tencuială a avut loc spre sfârșitul sec. XVIII, cu ocazia închiderii laturii spre vest și transformării turnului în refugiu.

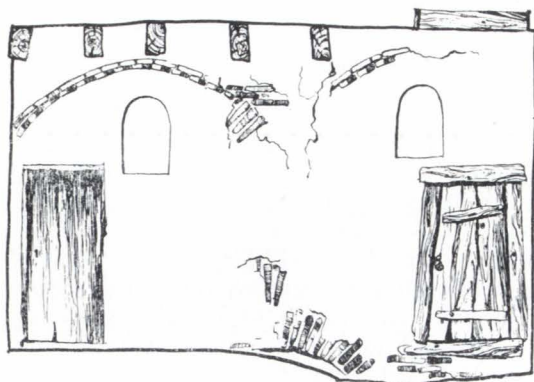
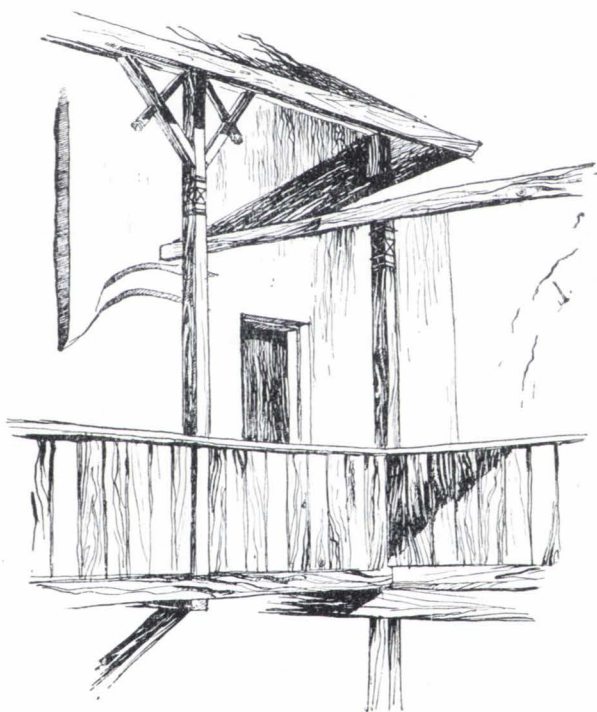


Fig. 11. — Suprapunerea elementului brîncovenesc peste ornamentul din sec. XVII în colțul dinspre nord-est al clădirii, latura dinspre curte.



dinspre est a mănăstirii Govora lăcașul în care ar fi funcționat tiparnița trebuie respinsă: clădirea menționată datează de la sfârșitul sec. XVIII și nu există indicații că s-ar găsi pe locul unei construcții mai vechi, potrivite unei instalații tipografice.

săli durate în sec. XV, devenite mult mai târziu, în urma alunecării terenului, beciuri (fig. 7).

Din clădirile mănăstirești de la Govora de la sfârșitul sec. XV s-au menținut pînă astăzi: circa o treime din înălțimea

¹ JITARU VARAHIL, loc. cit.; LAHOVARI, C. I. BRĂTIANU, GR. G. TOCILESCU, *Marele dicționar geografic al României*, București, v. III, 1900, p. 618—619; CRISTESCU D., ARNOTA, R. VILCEA, 1937, p. 104.

zidului de incintă dinspre nord și vest (fig. 8), baza zidului de incintă dinspre sud-vest, intrarea-parter a turnului clopotniță, catul de jos, astăzi pivniță, și etajul intermediar al clădirii dinspre nord, intrarea în pivnița egumeniei spre nord-vest, fundații de ziduri la câțiva metri spre sud de biserică, corpul de construcții dinspre vest, astăzi izolat, cuprinzând o chilie, camera din spatele ei, un gang și o fântină adăpostită, în prezent secată. Comun acestor clădiri este grosimea considerabilă a zidurilor (80 cm), existența în camere a unor bolți stelate, de obicei în 10 muchii, evazarea marcată spre interior a ferestrelor, care au deschidere interioară de $1,5 \times 1,3$ m și exterioară de $1,1 \times 0,7$ m. Aceste caracteristici apar în sec. XIV în Bulgaria și în construcțiile săsești din Ardeal, sînt răspîndite în sec. XV pe teritoriul actual al Iugoslaviei¹, se verifică la Comana la beciurile din 1462 (?) Mărturii documentare precizează că acest corp izolat se prelungea de-a lungul zidului dinspre vest al incintei pînă în colțul de nord-vest cu o trapeză, un număr de chilii și o stăreție. Temeliile acestor clădiri mai erau vizibile în 1934: sala de mese fusese restaurată în 1775, cînd se consemna într-o inscripție pe peretele ei că în 1290 (?) ar fi poposit acolo «Negru-vodă cu suita lui». Această trapeză s-a risipit în 1883; în 1908, zidurile ei constituiau un pericol, pentru trecători, astfel că a trebuit să fie dărîmate pînă la temelii. Sub stăreție, în colțul nord-vest, se întindea o pivniță spațioasă, a cărei intrare s-a păstrat² (fig. 7 A).

În timpul lui Matei Basarab s-au luat măsuri pentru transformarea mănăstirii într-o adevărată fortăreață: zidurile au fost mult înălțate, atingînd spre nord 12 m, și spre vest 7 m și s-au zidit turnuri de flancare, două spre nord și unul mai mic, astăzi dărîmat, spre vest. În partea superioară a zidurilor, s-au amenajat metereze evazate spre interior, care se îngustează spre exterior la $0,7-1,1 \times 0,15-0,20$ m; accesul la aceste metereze era asigurat,

în parte, de un drum de strajă, sprijinit în birne înfipite în zid, ca de pildă spre nord între vechea stăreție și grupul de clădiri dinspre nord-est. Apărătorii circulari, în parte, în podul clădirilor alipite de incintă, ca de pildă pe latura dinspre vest; urmele acestor birne sînt și astăzi clar vizibile. Inegalitatea înălțimii zidurilor spre diferitele puncte cardinale, în prezența sau absența turnurilor, era justificată de reief (fig. 1). Tot de la Matei Basarab datează primul și al doilea etaj al turnului clopotniță (fig. 2, 12) din care primul era boltit în mod interesant și a fost ornat cu dinți de fierăstrău aplicați cam la fel ca la Arnota și Dintr-un Lemn; astăzi această podoabă este parțial acoperită de tencuială (fig. 8, 10). Nu numai similitudinea cu construcțiile de la menționatele ctitorii ale lui Matei Basarab³ permite această datare, ci și faptul că, în colțul de nord-est al clădirii, construcția brîncovenească a impietat asupra acestei părți mai vechi (fig. 11).

Toate zidurile din această perioadă prezintă o grosime de 65–70 cm, rînduri alternate destul de regulat de cărămizi și pietre de rîu sau cioplite rudimentar, separate adeseori de cărămizi așezate vertical; calitatea cărămizilor din această perioadă este diferită de cea utilizată pentru construcțiile din sec. al XV-lea: cărămizile din veacul al XVII-lea de la Govora sînt mai puțin rezistente la intemperii, după cum se observă lesne din starea actuală de conservare a zidurilor de incintă.

După cum s-a mai amintit, întregul complex mănăstiresc de la Govora a fost transformat la începutul sec. XVIII. Într-adevăr, în timpul domniei lui C. Brîncoveanu, biserica a luat înfățișarea actuală; s-a durat etajul trei și ultim al turnului clopotniță, s-a zidit foișorul, astăzi închis, din colțul nord-est și s-au adăugat pe latura de nord a clădirii un număr de chilii drept etaj superior (fig. 3 și 4). Pe zidul dinspre vest al acestor chilii a fost pictată în exterior o icoană de 2×1 m, înconjurată de o ramă de ștuc fin execu-

¹ GHICA-BUDEȘTI N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. Epoca de tranziție: domnia lui Matei Basarab*, în «Bul. Com. mon. ist.», XXV (1932), fasc. 71–74, p. 11; HORVAT IOSIP, *Kultura Hrvata kroz 1000 godina* (Cultura croată de-a lungul a 1000 de ani), ed. II, Zagreb, 1939, fig. 123; FILOV BOGDAN, *Geschichte der albulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken*, Berlin, München, Leipzig, 1932, pl. 21–23.

² <ENĂCEANU> GHENADIE, loc. cit.; RĂUȚU MELETIE, loc. cit.; ALESSANDRESCU C., *Dicționar geografic al jud. Vîlcea*, București, 1893, p. 175–176.

³ GHICA-BUDEȘTI N., op. cit., pl. CXXIII, CXXIV, CCLXIX, CLXXI; CRISTESCU D., op. cit., p. 15–17, 48; POPESCU-CLIEI, *Biserici, trguri și sate din jud. Vîlcea*, Craiova, 1941, p. 66–67.

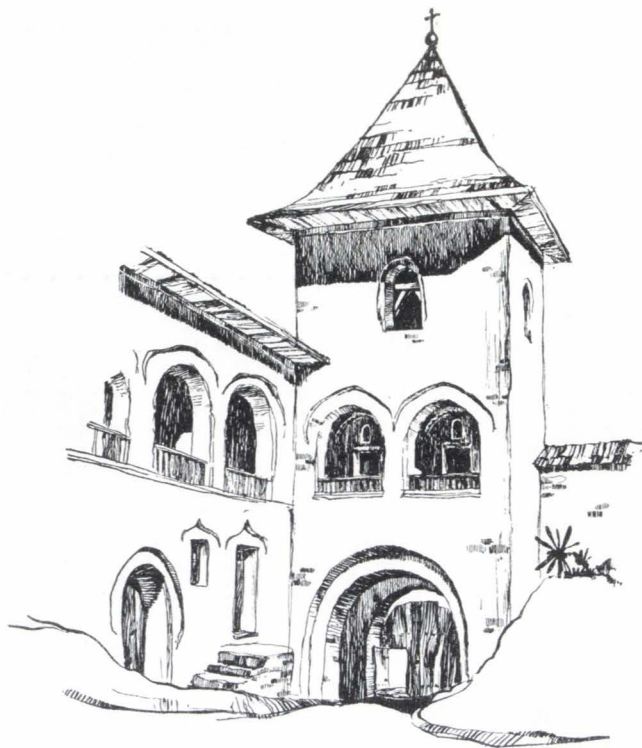


Fig. 12. — Latura de vest a turnului înainte de 1783 (reconstituire).

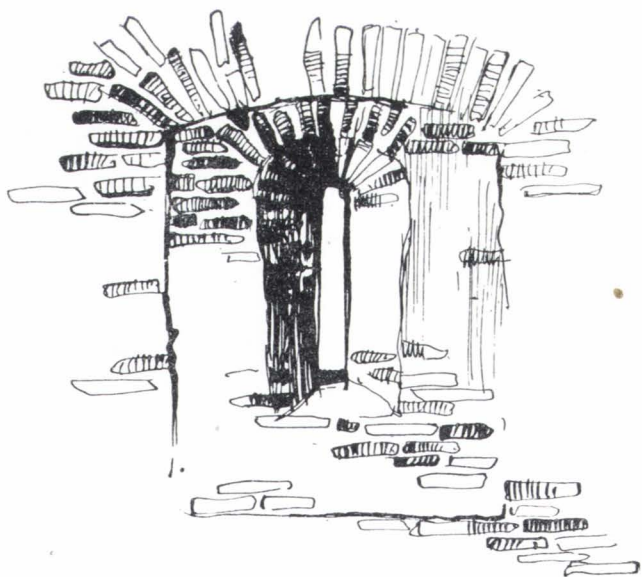


Fig. 13. — Transformarea ferestrelor de la etajele de jos ale turnului în metereze (detaliu).



Fig. 14. — Vedere a mănăstirii, inclusiv a camerei zidite în sec. XVII pe turnul de pe latura dinspre nord din apropierea foișorului, astăzi dărîmată (fotografie din 1892).



Fig. 15. — Vederea mănăstirii, inclusiv a foișorului din colțul de sud-est al mănăstirii, ridicat în 1775—1787, astăzi dispărut (fotografie din 1898, din colecția Academiei R.P.R.).

tată; astăzi această icoană este în interiorul unei încăperi adăugate corpului de chilii după 1775. Nu numai considerații de ordin constructiv și stilistic, între care: grosimea mai mică a zidurilor (56–60 cm), forma și dimensiunile cărămizilor, boltirea «mănăstirească» a camerelor din-spre nord de la catul de sus, concepția și execuția pridvorului din colțul de nord-est (fig. 2), suprapunerea unora din aceste construcții peste elemente mai vechi (fig. 11) permit datarea acestor părți din vremea lui Brîncoveanu, ci și mențiuni documentare¹.

În cel de-al treilea sfert al secolului XVIII, situația economică și politică s-a înrăutățit în Oltenia: pe teritoriul ei au avut loc atît operațiuni ale unor trupe străine cît și atacuri din partea unor grupuri înarmate locale sau venite de peste Dunăre. Cu toată incinta ei fortificată, Govora a fost cuprinsă și prădată în 1770 de Florea Hoțul². S-a observat desigur atunci că în interiorul mănăstirii nu exista un loc de retragere pentru călugări, de depozitare a averilor și odoadelor după o eventuală cădere a incintei, în afară de unele tainițe în clădirile din sec. XV și XVII, ca de pildă încăperea, astăzi zidită, de pe latura de sud a turnului-clopotniță (fig. 4); s-a trecut deci în anii 1775–1787 la construcții, reparații și amenajări importante³: a fost zidită clădirea dinspre est, prevăzută în beciul spațios, astăzi parțial umplut cu pămînt, cu două rînduri suprapuse de metereze, menite să împiedice escaladarea fațadei dinspre răsărit, s-au durat chilii pe toată partea dinspre nord în continuare spre colțul de nord-vest al celor zidite în vremea lui Brîncoveanu, s-a reparat trapeza veche dintre vest, iar turnul a fost transformat prin închiderea arcadelor de pe latura de vest (fig. 12) și întărirea considerabilă a singurei porți de intrare spre etajele I și II într-un ultim refugiu. La etajele I și II ale turnului, ferestrele au fost reduse la dimensiunile unor metereze (fig. 13), etajul III a fost

reparat (fig. 9). Mai bine populată deci și mai bine apărată, mănăstirea a putut sluji, spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, drept loc de adăpost nu numai călugărilor de la Govora, locuitorilor satului, ci și unor demnitari bisericești din Vilcea⁴.



Fig. 16. — Aspectul zidului de sprijin al terenului din preajma bisericii, făcut în 1930; în stînga, intrarea în pivnițe și ușa spre camerele din etajul intermediar din sec. XV; în stînga sus, camerele boltite brîncovenești; în față, intrarea în mănăstire; deasupra ei, accesibilă prin galeria de lemn tîrzie, intrarea în turn, rezultată, la sfîrșitul sec. XVIII, prin închiderea laturii deschise de la Matei Basarab; sus, etajul III brîncovenesc al turnului clopotniță.

Schimbările pe care le-a suferit mănăstirea de la începutul sec. XIX au fost cauzate mai ales de alunecarea continuă a terenului, de măsurile luate pentru conservarea clădirilor, refacerea unor încăperi și acoperirea complexului; aceste

¹ DONAT ION, *op. cit.*, p. 266; DRĂGHICEANU V., *Monumentele Olteniei* («Bul. Com. mon. ist.», XXVI (1933), p. 50–52).

² IORGA N., *Inscripții din bisericile Romîniei*, loc. cit.; VIRTOSU EMIL, *Date noi despre Dionisie Eclesiarhul*, prefață la conda de documente a mănăstirii Govora, în «Biserica ortodoxă Romînă», LV (1937), nr. 5–6, mai-iunie, p. 337–340; SIRUNI H. DJ., *O năvălire necunoscută a bandelor turcești în Țările Romîne la 1769*, în «Revista arhivelor», IV (1940), nr. 1, p. 6–68; GHICA-BUDEȘTI N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. Noul stil din secolul XVIII*, în «Bul. Com. mon. ist.», XXIX (1936), fasc. 87–90, p. 71, pl. CCXII, CCXXI, CCXXXVI.

³ IORGA N., loc. cit.

⁴ RĂUȚU MELETIE, loc. cit.; BILCIURESCU CONSTANTIN C., *Monastirile și bisericile din Romînia cu mici notițe istorice și gravuri*, București, 1890, p. 229, DIONISIE ECLSIARHUL, *Predoslovie la op. cit.*

schimbări nu au alterat deci supărător aspectul general al Govorei. A trebuit să fie dărimate: vechea trapeză, unele chilii și egumenia de pe latura de vest, elemente datînd din sec. XV, camera zidită în sec. XVIII pe turnul de pe latura dinspre nord (fig. 14) din apropierea foișorului, turn datînd din sec. XVII, și foișorul din colțul de sud-est, datînd din anii 1775–1787 (fig. 15). A fost trans-

contraforți masivi de piatră și — în ultimii ani — de stîlpi de beton; terenul din curtea mănăstirii, în special cel din apropierea bisericii, a fost consolidat prin ziduri de piatră și cărămidă (fig. 16). Clopotnița, avariată și de cutremurele ce s-au succedat între 1829 și 1940¹, a fost de mai multe ori reparată, pentru ultima oară în 1956. Nu este deci dificil a se reconstitui, pornind de la imaginea de

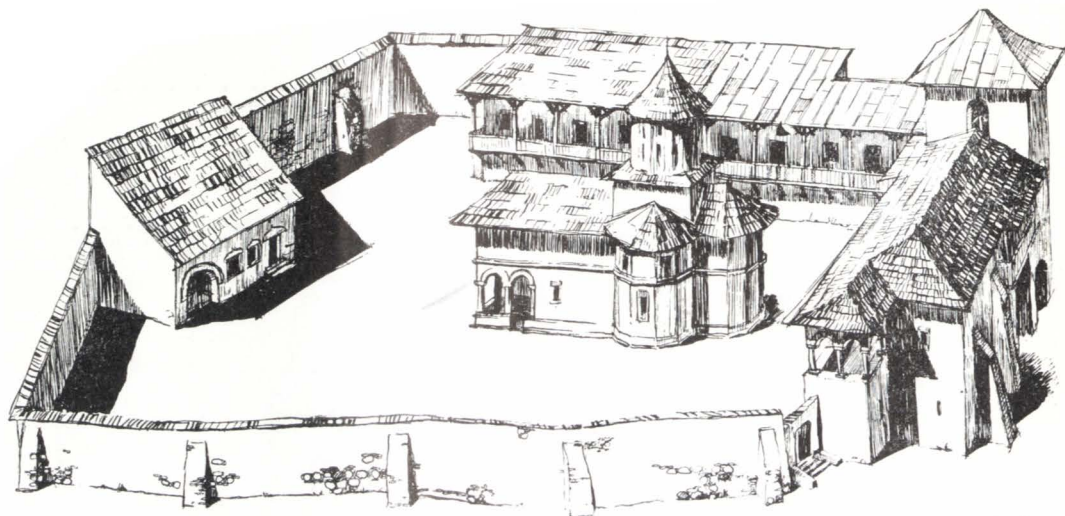


Fig. 17. — Aspectul actual al clădirilor mănăstirii Govora (perspectivă).

format foișorul brîncovenesc din colțul de nord-est într-o cameră închisă, iar încăperile de la catul de jos al clădirii dinspre nord, datînd din sec. XV, au fost deblocate de pămînt și moloz și amenajate în pivnițe; a fost refăcută incinta dinspre sud, care urmează astăzi un nou traseu spre colțul de sud-est, unde s-a amenajat în locul foișorului dărîmat o a doua poartă spre curtea mănăstirii. Zidul de incintă dinspre vest a fost reparat și sprijinit din interior prin contraforți masivi de piatră; zidul de incintă dinspre nord, turnurile de pe această latură au fost reparate în diferite rînduri. Clădirile dinspre est au fost de asemenea sprijinite de

astăzi a mănăstirii (fig. 4 și 17), aspectul Govorei în epoca brîncovenească și mai ales în ultimii ani ai sec. XVIII.

Extinderea cercetărilor în domeniul studierii atente și multilaterale a dezvoltării principalelor clădiri civile și mănăstirești din R.P.R. este desigur în folosul istoriei arhitecturii romînești, tributară încă în covîrșitoare măsură materialelor privind aproape exclusiv evoluția bisericilor și dispunînd încă de prea puține date cu privire la istoricul și principiile constructive ale palatelor, locuințelor orășenești, satești și mănăstirești din epoca feudală a istoriei R.P.R.

H. STĂNESCU

GRAVURA DE INTERPRETARE ÎN OPERA LUI GABRIEL POPESCU

Istoria graficii romînești a cunoscut în Gabriel Popescu pe primul său gravor de vocație, singurul care a practicat cu exclusivitate gravura, consacrîndu-și opera

unei arte dificile și prea puțin apreciate în vremea lui. Căci, lipsită de bucuria senzorială a culorii, gravura, realizată cu o mare economie de mijloace, avîndu-și re-

¹ DRĂGHICEANU V., *op. cit.*; TRAJANESCU ION, *loc. cit.*; *Rapoartele serviciului tehnic al Comisiunii monumentelor istorice*, în «Bul. Com. mon. ist.», XIX (1926), fasc. 48, p. X–XXIII (rapoartele pe anii 1920 și 1923).

sursele estetice în unicul acord de alb și negru, cere pentru fi înțeleasă un grad mai înalt de cultură artistică și o pătrundere mai adâncă a ideii pe care o exprimă. Ea pretinde un ochi versat, capabil a sesiza

om, cu unele incursiuni în domeniul vieții sociale, Gabriel Popescu este un interpret scrupulos și obiectiv al realității. Artistul a practicat în egală măsură gravura originală și gravura de interpretare. În gravu-



*Sibila din Cumae; după Michelangelo (1914–1916)
(gravură în acvaforte)*

valorile mai subtile și mai discrete ale unei arte sobre uneori până la austeritate și care, oferind efecte mai puțin evidente, rămîne mai greu abordabilă.

Preocupat pe de o parte de interpretarea unor teme clasice, pe de alta de redarea unor aspecte desprinse din viață, fie că atenția i se îndreaptă către natură, dar mai ales către

rile originale este preocupat alături de redarea veridică și individualizatoare a portretului care ocupă un loc de primă importanță în opera sa și de exprimarea unor evenimente sociale, cărora le-a fost contemporan. Acele vremuri convulsionate de răscola țărănească de la 1907 și de crudele represalii care i-au urmat,

prind glas în figurile țăranilor împietrite în mizerie și durere, ce se ridică neiertătoare, acuzând silnicia unei orînduiri nedrepte și potrivnice sentimentului uman.

În gravurile sale de interpretare, inspirate din opere ale unor clasici universali, care au înscris prin creația lor perioade de

oarece acest termen generic întrebuințat în opoziție cu acela de gravură originală, nu acoperă întotdeauna exact sensul ei și a fost adesea confundată nu numai cu gravura de transpunere ci și cu cea de interpretare. Ideea transunerii în gravură a unor opere de pictură este veche. O regă-



*Pictorul Jean Paul Laurens, după Rodin (1907)
(gravură în aquaforte)*

progres în istoria artei, înlesnindu-i evoluția pe calea realismului, artistul se menține la nivelul unor înțelesuri pozitive, pe care le exprimă cu căldura unei sincere participări.

E momentul să schițăm acele caractere, care deosebesc gravura originală de orice gen de gravură de reproducere sau de interpretare. Gravura originală presupune inspirație liberă și nemijlocită după natură, reflectată prin optica proprie artistului. Gravorul este în acest caz creatorul operei, pe care o realizează în conformitate cu simțirea și concepția sa personală, fără a avea de luat în seamă alte determinative, decît acelea ale tehnicii, care în cazul gravurii în metal cu dălțița sau cu acul, sînt mai greu de învins. Definirea gravurii de reproducere este mai anevoioasă, de-

sim în epoca acelei inventive Renașterii italiene și inițiatorul ei este Marc Antonio Raimondi, gravor bolognez din veacul al XVI-lea, care primul a realizat asemenea opere, copiind întii gravurile lui Dürer, interpretînd apoi cu o libertate care se apropia de parafrizare desenele și picturile lui Rafael. Așa cum a fost înțeleasă inițial, gravura de reproducere presupunea nu o copie servilă, ci transpunerea operei de pictură într-o altă tehnică, prin adaptarea subiectului la posibilitățile de exprimare proprii artei gravurii. Transpunătorul era într-un fel colaboratorul artistului și opera transpusă purta în același timp și pecetea lui. Gravorii contemporani lui Rubens, lui Watteau și lui Boucher nu erau astfel doar copiiști, ci și interpreți.

Dar dorința de a populariza prin multiplicare o serie de opere celebre, într-o epocă în care nu existau mijloacele moderne de reproducere mecanică și de a face cunoscute pe o scară mai largă colecții importante de artă, au determinat pe transpunători să caute și redarea tehnicii picturale, denaturând astfel tocmai specificul tehnicii gravurii și a resurselor sale estetice întemeiate pe liniar. Va fi contribuit la aceasta și răspindirea varietăților tehnicii în acvaforte: acvatinta, mezzotinto și verniul moale, de asemenea monotipul — care nu este de fapt decât pictură pe metal și se înrudește cu stampa doar prin procedeul de imprimare — în măsura în care toate acestea permiteau imitarea exactă a efectelor picturale. Urmărind reproducerea cât mai fidelă a originalului, acești artiști deveneau din colaboratori simpli copişti, îndeminatici adesea pînă la virtuozitate, dar impersonali. Astfel termenul de gravură de reproducere suferind modificări ca înţeles în cursul evoluţiei artei gravurii, devine necesară diferenţierea ei de gravura de transpunere, de care se deosebeşte. Gravura de interpretare are un sens mai larg şi asupra ei vom reveni cu prilejul exemplificărilor la adresa operei lui Gabriel Popescu.

În gravura românească, destul de tină, dacă o judecăm fără a ţine seama de xilografura de veche tradiţie şi dacă o considerăm sub varietatea ei pur artistică, în care gravura în metal cunoştea un iniţiator abia în Aman, gravura originală ca şi cea de transpunere au fost deopotrivă încercate. Aman a practicat cu exclusivitate gravura originală, de predilecţie în acvaforte. Înzestrat cu o imaginaţie receptivă şi însetat de diversitatea realităţii, artistul lucra liber după natură. Stăhii, mai modest şi mai migălit, dar în schimb lipsit de înăpărea inspiraţiei spontane şi cuprinzătoare, se mulţumea să transpună în gravurile sale săpate cu dălţiţa în aramă sau în lemnul, pe care ştia să-l mlădieze cu îndemînare, opere ale unor mari maeştri. Astfel s-a oprit asupra lui Holbein şi Dürer, sedus de virtuozitatea lor, şi asupra lui Mieris, atras de caldă intimitate a interioarelor din pictura olandeză a veacului al XVII-lea. Discret şi străduitor, el nu poate fi considerat un simplu copist ci un transpunător, care, menţinîndu-se cu fidelitate în limitele subiectului, îşi îngăduie însă adaptarea lui

la tehnica gravurii, căutînd să folosească resursele noului mod de exprimare.

Gabriel Popescu face un pas înainte, ridicîndu-se deasupra transpunătorului. Înzestrat cu o personalitate puternică şi cu o rară virtuozitate tehnică, el devine interpret în sensul larg al cuvîntului. Originalitatea lui constă în abordarea unui domeniu, pe care nimeni pînă la el şi nici după el nu l-a mai încercat în gravura românească, acela al sculpturii din care se va inspira cu o vizibilă preferinţă. Valoarea gravurilor lui de interpretare rezidă în primul rînd în profunzimea conţinutului şi în alegerea tematică, alegere care ne permite să desprindem acele înţelesuri pozitive din opera lui Gabriel Popescu, ce ni-l arată aplecat înspre umanismul generos al celor ce dăruiesc deplină încredere forţelor omului, minat de dorinţa spre mai bine, să cucerească din treaptă în treaptă culmile adevărului şi ale libertăţii. Spirit pătruns de cultură clasică, ce purta cu sine amintirea antichităţii greco-romane, cu care se familiarizase stăruind asupra textelor originale¹, Gabriel Popescu era în mod firesc înclinat şi înspre umanismul Renaşterii italiene, a cărei apropiere îi fusese înlesnită prin contactul intuitiv cu operele lui Leonardo şi Michelangelo, privite cu luare aminte în timpul vizitelor îndelungate la Luvru. Bucuria existenţei exprimată în *Dansul* după Carpeaux, exaltarea forţei omeneşti puse în slujba descătuşării, aşa cum se desfăşoară eroică şi înverşunată în *Lupta de la Anghiari* după Leonardo şi mai ales în *Marseilleza* lui Rude cu forţa zvicnindă a chemării revoluţionare, vestesc prin alegerea tocmai a acestor teme un artist încrezător în om şi în viaţă, capabil a se ridica pînă la sentimentul unui umanism modern. Astfel, prin gravurile sale de interpretare, Gabriel Popescu este primul care aduce în grafica românească viziunea monumentală a unei omeniri eroice, inspirată din crezuri artistice, ce se situează pe linia progresului universal al omenirii. Înmănunchierea temelor interpretate permite cu uşurinţă definirea artistului şi apropierea lui de concepţia unor mari creatori progresişti, cu care gravorul se simte înrudit.

Izvorul de inspiraţie, pe care, ca toţi gravorii îl încearcă întîi, este acela al picturii. Dar nesatisfăcut în năzuinţele sale de interpret, minat de o dorinţă mai nobilă

¹ În decursul studiilor la Seminarul « Nifon Mitropolitul » din Bucureşti, artistul a avut prilejul să-şi însuşească temeinice cunoştinţe de latină şi greacă, pe care le-a aprofundat ca student al Secţiei de filologie clasică la Universitatea din Bucureşti.

și mai liberă, el se va îndrepta cu timpul înspre sculptură. Interpretările după opere de pictură sînt în genere mai puțin semnificative, cu excepția unora asupra cărora vom insista. În afară de *Erasmus* lui Holbein¹ și a *Portretului lui Ludovic al XIV-lea* după Bouchardon², gravate în perioada de studii la Paris, Gabriel Popescu interpretează după comandă *Virful cu dor* după Mirea³ și mult mai tîrziu *Evreul cu gîsca* după Grigorescu⁴, răspunzînd dorinței lui Virgil Cioflec. Alteori însă, alegerea subiectelor este în strînsă legătură cu intimitatea sufletească a artistului și pare să răspundă unor impulsuri subiective. Asemenea este cazul *Proiectului de tapiserie (Thezeu și Ariadna)* după Ehrmann și probabil al *Luptei de la Anghiari* după Leonardo, al *Sibilelor și Profeților* michel-angelești, al lui *Iov* după Bonnat. De altfel în aceste din urmă opere, poate fi sesizată cu excepția lui *Iov* după Bonnat (1916), o predominanță a elementului plastic, care caracterizează opera lui Gabriel Popescu în prima perioadă (1900–1920), trădînd preferința pentru redarea unor forme sculpturale⁵.

Lucrarea de tinerete (1900), gravura după proiectul de tapiserie al lui Ehrmann, care înfățișează *Despărțirea lui Thezeu de Ariadna*, este în ciuda interpretării reținute, cea mai lirică dintre operele de interpretare ale artistului. Originalul era destinat, după cum titlul însuși ni-l trădează, unui vast panou decorativ, ce

trebuia tradus în gobelin de abile mîini țesătoare. Gravorul mînat de sensibilitatea și căldura-i proprie, care se dezvăluie cu discreție în gravură, a transformat figurile mitologice din simple pretexte decorative în ființe vii și simțitoare, supuse conflictului sufleteesc, cum este cazul evident al lui Thezeu. Astfel printr-o asimilare subiectivă gravorul a ajuns la recrearea lirică a subiectului. Aceleași argumentații subiective va fi trebuit să-i răspundă și paradoxala concentrare a luminii asupra Ariadnei și menținerea lui Thezeu într-o ușoară penumbră, atunci cînd de fapt el este subiectul purtător al dramei. Căci nici o altă operă nu putea fi mai potrivită pentru a exprima sentimentele tînărului adînc îndrăgostit, care pleca din Paris lăsînd în urmă pe aceea, care abia mai tîrziu avea să-i devină soție. Un amănunt care pledează și el pentru subiectivitatea interpretului, dacă ne este îngăduită o paranteză literară, îl constituie faptul că gravorul nu se complăce a interpreta versiunea cea mai răspîndită, ce ni-l arată pe Thezeu ca un ingrat care își părăsește din nestatornicie iubita, căreia îi datora salvarea din labirint, așa cum o regăsim la Catul în *Epithalamul lui Peleu* și al *Thetidei*:

«Omnibus his Thesei dulcem praeoptavit amorem?

«Aut ut vecta ratis spumosa ad litora Diae?

«Aut ut eam tristici devinctam lumina somno

«Liquerit immemor discendens pectore conjux?»⁶

¹ Un permis al Muzeului Luvru din 1895 ni-l arată pe Gabriel Popescu înscris pentru copierea *Erasmus* lui Holbein. Desenul și poate gravura au fost trimise în țară lui Gheorghe Duca pentru justificarea bursei.

² *Portretul lui Ludovic al XIV-lea*, gravat cu dălțița după Bouchardon, care a fost de asemenea trimis lui Gheorghe Duca, poate fi datat în consecință cu oarecare probabilitate între 1896 și 1898. Data 1904 înscrisă pe probă corespunde momentului în care ea îi era oferită împreună cu alte gravuri lui Spiru Haret. De altfel caracterul său clasic și faptul că este lucrat în tehnica dălțiței îngăduie apropierea cu perioada studiilor și chiar cu începuturile acestei perioade (portretul lucrat în aceeași tehnică și intitulat *Mon premier burin* este din 1894, iar *Erasm* este din 1895).

³ Cu prilejul Expoziției universale de la Paris în 1900, artistul a fost însărcinat de Take Ionescu, pe atunci ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice, cu gravarea a trei planșe, după cum reiese din actul datat în 1899. Artistului i s-a lăsat liberă alegere a subiectelor, cu condiția ca una din gravuri să interpreteze o operă de pictură românească. Aceasta a fost *Virful cu dor* a lui Gh. Demetrescu-Mirea.

⁴ În scrisoarea lui Virgil Cioflec din 9 decembrie 1900, scrisă la Paris, citim: «Îți mulțumesc că ai primit cu atîta bunăvoință să faci cele două gravuri după Grigorescu». Una dintre ele a fost *Evreul cu gîsca*, al cărei original se găsea în colecția Cantacuzino și după care n-a mai rămas decît o fotocopie păstrată de colecția familiei. Cealaltă putea să fie portretul lui Grigorescu, desenat în cărbune, deși hirtia și stilul desenului indică o perioadă mai tîrzie, între 1907 și 1910. Oricum, Gabriel Popescu nu l-a transpus în gravură, pentru motive care ne rămîn necunoscute.

⁵ Un studiu aprofundat al operei lui Gabriel Popescu îngăduie definirea a două principale perioade de creație, cea de la 1900 pînă la 1920 în care domină preocuparea pentru formele sculpturale și cea de la 1920 pînă la 1937, care se caracterizează mai mult prin căutarea unor efecte de natură picturală.

⁶ CATULLE, LXIV *Epithalamium Pelei et Thetidos*, *Œuvres de Catulle, Tibulle et Propertius*, ed. îngrijită de A. Valatour, Paris, Garnier Fr., p. 71. „Tuturor alor săi Ariadna le-a preferat dulcea iubire a lui Thezeu; un vas o duse pe țărmurile inspumate ale insulei Dia (Naxos); un soț ce se îndepărta cu inima plină de uitare a părăsit-o învins de trista lumină a somnului”.

Artistul urmează dimpotrivă versiunea clasică a mitologiei, în care Ariadna apare ca marea iubire a tineretii lui Thezeu, iar acesta o părăsește doar silit de crudele amenințări ale zeilor ¹.

O afinitate de altă natură, mai intelectuală și de un înțeles mai adânc, l-a îndreptat pe Gabriel Popescu spre opera lui Leonardo: *Lupta de la Anghiari*, susținută de dorința de a încerca o transpunere atât de anevoioasă în tehnica gravurii. Mai mult ca oricând interpretul este aci reținut, controlat, obiectiv, atent la distribuirea maselor și volumelor, urmărind cu fidelitatea unui observator desfășurarea masivelor crupe cavale, ce par să poarte cu ușurință povara trupurilor îngreuiate de armuri, dar plin de elan, sensibil și liric, în interpretarea mișcărilor din al căror tumult se desprinde totuși limpede sensul operei. Căci peste frământarea tumultului în care forțe în aparență oarbe se ciocnesc cu violența tragică a impulsului de anihilare reciprocă, peste vâlmășagul acesta dintre viață și moarte, domină ideea luptei pentru descătușare. Paroxismul mișcărilor este urmărit cu încordarea unei sensibilități treze, cu lirismul generos al unui artist încrezător în libertate, într-un moment în care războiul, primul război mondial, bătea prevestitor de dezastre la porțile rău ferecate ale Europei ². O înclinare asemănătoare îi va fi inspirat interpretarea figurilor michelangelești din Capela Sixtină ³. Gravorul a fost atras de frumusețea întrebătoare a *Sibilei din Delphi*, alături de noblețea interiorizată a lui *Isaia*. Iar profilul arid al *Sibilei cumae* ⁴, alături de furtunicul *Ezechiel*, reliefate ca într-o efigie, semnaleză și mai limpede afinitatea cu acel Michelangelo, care rămânea sculptor și atunci când folosindu-se de penel își zugrăvea monumentalele fapte pe bolțile Sixtinei. Ceea ce a făcut să vibreze imaginația interpretatoare a gra-

vorului nu a fost viziunea covârșitoare a unei omeniri eroice, ce răspundea apropierei suferinței a artistului de Renașterea italiană, și într-un sens tot atât de strâns înrudit, exprimarea unor forme prin excelență sculpturale. Pare să existe chiar și în interpretarea lui *lov* după Bonnat, în gestul dăruirii, conștinț de brațele deschise, o notă de măreție stoică, de demnitate conștientă, ce contrazice resemnarea ortodoxă.

Operele de interpretare inspirate din domeniul picturii semnaleză pe de o parte amintirea antichității greco-romane și a Renașterii italiene, pe de alta precumpanitorul interes al gravorului pentru formele sculpturale, cristalizate într-o viziune plastică, ce devine personală prin tendința de esențializare, de sublimare a înțelesului și prin participarea subiectivă a artistului.

Interpretările din arta statuară deschid un nou capitol în opera lui Gabriel Popescu. Nu este întâmplătoare această atracție pentru sculptură, artă pe care sub forma medaisticii a încercat-o și artistul ⁵. Căci arta gravurii cu dăltița și cu acul, pe care o practică de predilecție, lapidară și sobră, se pretează în mod deosebit redării volumelor. Întemeiată pe elementul liniar, trăgându-și efectele din acordul fundamental de alb și negru și din penumbrele ce rezultă din interpătrunderea lor, ea se potrivește mai curînd interpretării unor forme sculpturale și deci unor opere statuare. Prin natura ei opera statuară permite o mai mare libertate de interpretare. Deși creația unui alt artist, ea se lasă asemenea muzicii, recreată de interpret, îngăduind adăugirea unei viziuni și simțiri proprii, în măsura în care ea nu denaturează natura însăși a operei originale. Astfel gravorul poate transpune cu posibilitățile proprii artei sale imaginea artistică creată, ofeindu-i plusurile ce rezultă dintr-o anume punere

¹ GUSTAV SCHWAB, *Sagen des Klassischen Altertums*, Leipzig, Insel Verlag, p. 234.

² *Lupta de la Anghiari* a fost gravată în 1913 și expusă la Salonul oficial din 1914.

³ Ciclul michelangelesc poate fi datat între 1914–1916.

⁴ În studiul Eleonorei Costescu despre Gabriel Popescu, apărut la E.S.P.L.A. în 1956, interpretarea *Sibilei din Cumae* îi este atribuită unui elev al gravorului. Cercetări ulterioare au dovedit paternitatea incontestabilă a artistului. În colecția familiei se păstrează placa originală și chiar instrumentul cu care a fost gravată. De altfel Gabriel Popescu obișnuia să graveze mai multe variante ale aceluiași subiect și asta în majoritatea cazurilor, îndeosebi cînd era vorba de o gravură de interpretare.

⁵ Artistul a practicat medaistica între 1903 și 1910, realizînd o serie de plachete comemorative, printre care cele mai celebre sînt: *Biserica Sf. Treimi din Sinaia* (1903), *Biserica Trei Ierarhi* și *Biserica Sf. Niculae din Iași* (1904) etc., mult apreciate în țară și în străinătate.

în lumină și dintr-o anumită perspectivă. El poate varia la nesfârșit luminile și perspectiva, iscodind toate virtualitățile operei, dezvăluindu-i multiplele fațete. Cu alte cuvinte el poate să-i dăruiască o viziune nouă. Originalitatea lui Gabriel Popescu constă tocmai în faptul că a înțeles acest lucru și că a izbutit să-l realizeze cu mijloace artistice superioare.

Încă în 1900, disparența și voallata transpunere în cărbune a *Danaidei* lui Rodin părea să fi fost hărăzită unei gravuri de interpretare. Oricum ea rămâne prima intenție, singularizată pentru acea perioadă. Abia în 1904 artistul încearcă o asemenea transpunere în gravură, oprindu-se deocamdată asupra portretului. *Bustul sculptorului Falguière* după Rodin reedă cu o intensitate dramatică chipul concentrat cu privirea interiorizată și buzele tăcute. Opera sugerează materialitatea bronzului pînă la limita învecinată cu palpabilul. *Bustul pictorului Jean Paul Laurens*, tot după Rodin (1907), impresionează dimpotrivă prin calmul figurii și printr-o adîncă demnitate omenească. O înțelepciune suverană echilibrează toate trăsăturile fizionomiei. Cu aceeași forță de individualizare care este proprie portretelor sale originale, gravorul interpretează nu numai realitatea fizică prin care transpare viața lăuntrică a personajului, ci și materia în care a fost modelată.

În 1915 încearcă prima interpretare a unui grup statuar. Este *Dansul* după Carpeaux. Intenția de a esențializa, îl determină să aleagă momentul în care lumina cădea dezvăluitoare de semnificații asupra monumentului, dezghiocînd adîncimile înțelesului și eliminînd accesoriile sacrificate penumbrei. În această alegorie a tinereții și a însetării de viață, ce pulsează în trupurile avîntate în horă, se înalță scăldat de plinul luminii zveltul tînar înaripat, simbol al dansului. Sugestivitatea luminii aleasă de gravor dezvăluie cu mai multă vioiciune sensul compoziției și elanul mișcărilor în orchestrarea lor coregrafică. De un înțeles asemănător, *Jocul de copii* gravat după Rouget evocă grația jucăușă a unor putti din arta alexandrină, cu ritmul vioi al mișcărilor prin care respiră prospețime și o netăgăduită bucurie de viață. Ideea transpunerii în gravură a *Marseillezei* lui Rude se leagă de impresiile primului război mondial cînd Franța și țara noastră fuseseră deopotrivă cîmpionate. Începută în timpul ocupației germane și realizată în versiunea ei definitivă în 1920, cînd o și datează, gravura aceasta a fost concepută

dintr-un sentiment protestatar, ce se exprima prin evocarea acelei apoteoze a revoluției franceze înălțată pe un soclu al Arcului de triumf din Paris. Întruchiparea grupului statuar dominat de acea Nike gahică, ce învolutează stindardele cu puternicile-i fluturări de aripă, arătînd patrioților calea spre victorie, *Marseilleza* răspundea nu numai unei simple dorințe de interpretare, ci se ridica prin simbolul ei la treapta marilor sensuri omenești. Și cu acest prilej Gabriel Popescu alege o anumită lumină esențializatoare, care în contrast cu adîncimile umbrei să reliefeze elementele principale și să simplifice compoziția, ștergînd detaliile neesențiale. Punerea în lumină concentrează elementele dramatice, atenuînd caracterul narativ al compoziției, fără a știrbi însă măreția eposului războinic. Tratarea volumelor este în schimb atît de fidelă și de măiestră, încît gravura ne oferă pînă la confuzie iluzia materialității sculpturale.

Un loc special ocupă în opera de interpretare a lui Gabriel Popescu gravurile inspirate din sculpturile prietenului său Dimitrie Paciurea. Nimeni nu s-ar fi putut apropia cu mai multă înțelegere de aceste opere decît gravorul legat de sculptor printr-o veche și lăuntrică prietenie, înfiripată în anii de studiu la Paris, favorizată poate și de o comunitate de destin, nu numai de năzuințele lor artistice. Căci amîndoi au gustat deopotrivă din amărăciunile insuccesului și grijilor materiale, amîndoi au fost nedreptățiți de propria lor epocă și au suferit de vitregia unor împrejurări potrivnice, pe care nu s-au străduit și n-au știut să le înfrunte. Cine ar fi putut înțelege mai bine decît gravorul, care împărtășea amara sihăstrie a lui Paciurea, acele bizare plămuiuri izvorîte dintr-o lume fantastă? Nimeni nu ar fi putut să interpreteze mai viu ascunsă durere a *Sfinxului* (1913), chinuit de frămîntarea propriilor sale întunecimi și să traducă în același timp realitatea materială a stîncii aspre, în care era dăltuit. *Zeul războiului*, gravat în 1926, subliniază tragismul întruchipării prin exagerarea elementelor plastice. Și de această dată în dorința de a esențializa, gravorul privește statuia într-un moment cînd e supusă unor violente contraste de umbră și lumină. Expresia denudată de omenesc apare astfel mai amenințătoare, accentuînd forța distructivă și absurdă ce pare să sălășluiască în craniul încununat de semnul morții. Luminînd puternic statuia din stînga, gravorul a căutat să scoată la

iveală asperitățile fizionomiei și o dată cu ele expresia dură, ermetică, ce o caracterizează¹.

Trecerea în revistă, chiar succintă, a gravurilor de interpretare ale lui Gabriel Popescu și considerarea lor chiar fără o comparație analitică cu fotocopia operelor originale din care s-a inspirat — comparație pe care caracterul restrâns al prezentei lucrări nu ne-o permite — ne oferă totuși destule temeuri pentru anumite generalizări. În același timp ne îngăduie să prevenim cu exemplificări convingătoare acele eventuale considerații, care ar pune la îndoială valabilitatea deplină și originalitatea interpretatoare a acestor opere, ce nu se inspiră nemijlocit din natură ci uzează de viziunea anterioară a altor artiști creatori. Ne arată că numai prin participarea senzitivă a interpretului, care se substituie el însuși creatorului, re trăind sensul

operei și adîncindu-l, fără însă a trăda natura ei și fără a-i depăși limitele, gravorul este într-adevăr interpret și se ridică dincolo de treapta transpunătorului. Gabriel Popescu a știut să îndrăznească cu cumpătare, să caute lumina și perspectiva revelatoare, să găsească înțelesul și să concentreze ideea, care este simbul operei interpretate, adîncind-o pînă la simbol. A știut să redea fidel materia din care e durată opera statuară, deosebind piatra de bronzul în care degetul animator al sculptorului a imprimat pecetea vieții.

Astfel ni se lămurește prin opera lui adevăratul înțeles al gravurii de interpretare, care pentru a fi realizată cere trecerea subiectului prin filiera simțirii proprii interpretului și efortul creator al unei viziuni generalizatoare.

V. MARICA

PICTORUL TATTARESCU, ELEV AL PITARULUI NICOLAE TEODORESCU, ȘI PRIMA SA LUCRARE PROPRIE: ȚÎMPLA BISERICII ONEȘTI

Cunoșteam pînă acum pe Gh. Tattarescu ca întîiul pictor român care a trecut de la ucenicia vechii noastre școli de zugrăvi la pictura clasică, după un studiu neobosit de șase ani și jumătate la Roma și alte cîteva orașe de artă din Apus. Cunoșteam realizările sale din 1850 înainte — în pictura de șevalet: unele portrete psihologice de maestru, unele compoziții alegorice bogate în conținut, dar încă academice și chiar unele peisaje, dovedind observația realistă a detaliilor, știința repartizării artistice a maselor de umbră și lumină, precum și a perspectivei cu vastă desfășurare în adîncime. Iar pe de altă parte — într-un număr impresionant de biserici, mănăstiri și capele — studiasem picturile sale murale sau cele de pe catapetesme, lucrări în care un suflu neoclasic de inspirație apuseană rea-

liza trecerea de la stilul bizantin către un stil mai realist, mai apropiat de viață și de om.

Între anii uceniciei — 1837, cînd știm că a absolvit școala de zugrăvi a Buzăului — și plecarea lui, în mai 1845, în Italia, era o lacună, un interval de timp pe care nu știam în ce fel îl va fi folosit tînărul și harnicul pictor, deși eram siguri că el muncise, mai ales că însemnările lui din Roma pomenesc de oarecare economii lăsate în păstrare unchiului și maestrului său N. Teodorescu, realizate fără îndoială tot din pictură.

O înțeleaptă măsură a Sfatului popular al Capitalei mi-a îngăduit să fac în luna iunie 1956 cercetări pe teren, pe urmele muncii artistului, muncă ce s-a împlinit la începuturile ei cu aceea a vestitului Nicolae Teodorescu, figură reprezentativă

¹ O comparație a gravurii după *Zeul războiului*, cu numai două din fotocopiile originalului statuar (una publicată de acad. prof. GH. OPRESCU în *Sculptura statuară românească*, E.S.P.L.A., București, 1955, la p. 127, cealaltă publicată de ION FRUNZETTI în studiul *Sculptorul D. Paciurea*, apărut în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1955, p. 221 — ne semnalează deosebirile uneori uimitoare pe care variațiile de perspectivă și mai ales intensitățile diferite ale luminii, le imprimă aceleași opere. Ar fi desigur interesantă și probatorie pentru originalitatea gravurului-interpret o comparație a fiecărei gravuri de interpretare, cu una sau chiar cu mai multe fotocopii ale operelor originale.

a școlii de «zugravi de subțire» de pe lângă Episcopia păstorită de Chesarie.

Este greu să ne dăm exact seama astăzi de arta acestui maestru, după 130 de ani de la împodobirea mănăstirii Ciolanu și nu mult mai puțini de la cea a Mitropoliei Bucureștilor și a Episcopiei Buzăului, cînd atîtea cutremure, stricăciuni de tot felul și restaurări succesive au trecut peste ele, modificînd și denaturînd îndeosebi pictura murală. Totuși unele chipuri de ctitori, ca de pildă cele ale lui Chesarie de la Ciolanu și episcopie, ca și două portrete de șevalet ale acestui episcop ne arată calitățile de bun portretist ale pictorului Teodorescu.

Catapetesmele sau tîmplele acestor locașuri sînt în mare parte bine păstrate și revelă cîteva elemente caracteristice ale viziunii lui, pe care le însemnăm aici:

Chipul lui Isus cu fața triumfiulară, în care gura apare foarte mică, iar ochii cu o căutătură directă, aproape iscoditoare; figura Maicii Domnului cu copilul văzut cam din spate și fața pe trei sferturi întoarsă spre privitor; așezarea caracteristică a icoanelor tîmplei cu apostolii și profeții grupați doi cîte doi; «prăznicarele» cu multe personaje—compoziții destul de libere și adeseori cu peisaj ca fond; «poalele de icoane» mai ales, în care pictorul insistă asupra unor scene din Vechiul Testament, dovedesc imaginație, măiestrie în compoziție, predilecție pentru pictura peisajelor și chiar a nudurilor (*Adam și Eva în rai, Adam și Eva ieșind din rai*) nu lipsesc niciodată din motivele poalelor de icoane ale tîmplelor pictate de el.

Peste tot faldurile îmbrăcămintei reies foarte accentuat în aur din coloritul bogat în roșu și verde. Tradiția bizantină, pe care această abundență a aurului o menține încă, pare pe cale de a ceda în fața unui stil mai nou care se înfiripă sub penelul lui N. Teodorescu, pictorul de la Buzău.

Acesta era ajutat atunci de nepotul și elevul său Tattarescu și — se zice — în special la mănăstirea Rătești, pictată în 1844, sub păstoria lui Chesarie, care l-ar fi remarcat pe tînărul pictor și s-ar fi hotărît atunci să-i acorde o bursă pentru Roma. Din nefericire biserica mănăstirii Rătești a fost mult restaurată, afară de tîmpla altarului. În partea dreaptă a acesteia o icoană mare a sf. Nicolae ne relevă o asemănare cu cele de mai tîrziu ale lui Tattarescu și pare că justifică legenda de mai sus.

Pînă în iarna anului 1955-1956, nu am citit nici auzit pomenindu-se despre biserica din Onești — din apropiere de Tg.-Ocna — construcție înaltă, solidă, din piatră și cărămidă, cu pereții albi, nezugrăviți, în care ochii sînt cu atît mai impresionanți de frumusețea catapetesmei bogat



G.H. TATTARESCU, *Icoană împărătească*

pictate și sculptate. Un cercetător, preot moldovean, mi-a semnalat-o iarna trecută ca avînd pictura de Tattarescu, recunoscută și de N. Iorga, într-una din călătoriile lui (și — în urma corespondenței dusă de mine cu preotul de acolo, un inimos slujitor al aceluia altar, unde dînsul este al șaptelea din neamul lui, m-am simțit îndemnată să fac în luna iunie călătoria la Onești).

Tîmpla bisericii frumos sculptată în lemn colorat în tonuri sumbre de albastru marin, verde și puțin roșu, încadrează mulțimea icoanelor pictate după vechiul tipic al școlii lui N. Teodorescu. Pe foaia de aur, cu nimburi în raze și falduri avînd o strălucire din interior — nu suprapusă — ansamblul este bogat în reflexe metalice aurii, impresionant. Predominarea unor tonuri deschise de gri-verzui-albăstrui, mai ales în fondul compozițiilor, le dă însă o notă personală, iar în icoanele apostolilor și profeților din partea superioară a tîmplei — grupați doi cîte doi — unde foaia de aur n-a mai fost utilizată sub pictură, același colorit deschis gri-verzui-albăstrui al fondului și ceva din natura-

lețea atitudinii și din privirea personajelor ne dezvăluie concepția tânărului Tattarescu, pe punctul de a găsi o cale nouă, care se va afirma definitiv după studiile sale din Italia.

Semnalez că toate icoanele de praznic (icoane de iconostas) sînt de aceeași mîină, în aceeași tehnică cu prăznicarele tîmplei și că mai găsim la această biserică:

Un prapur pictat pe pînză, de o parte *Invierea*, de alta *sf. Niculae*, hramul bisericii.

Un aer sau epitaf de 1/1,6 m pe pînză, în foarte bună stare, care ne arată încă mai clar coloritul și blîndețea figurilor pe care le vom întîlni la Tattarescu, mai tîrziu.

De altminteri, în casa preotului se mai păstrează și o frumoasă icoană a *sf. Nicolae*, contemporană cu tîmpla bisericii, evident de aceeași mîină și chiar încadrată într-o ramă sculptată, identică cu acele ale icoanelor tîmplei, făcută fără îndoială de același meșter cioplitor.

Istoria ctitoriei din Onești, transmisă din tată în fiu celor șapte generații de preoți, care s-au succedat fără întrerupere în acel locaș, confirmă și ea că lucrarea este a lui Gh. Tattarescu, din 1843—1845, adusă de fondatorul, hatmanul Alecu Aslan, proprietarul moșiei Onești. Se pare că acesta a cumpărat-o la Iași, unde era destinată unei alte biserici *sf. Niculae*, dar pentru care catapeteasma se dovedise prea mare și astfel, Aslan a adus-o

bisericii pe care tocmai o construia la moșia sa.

Antimisul pentru tîrnosirea bisericii, semnat de episcopul de Roman, Veniamin Rosetti, ne arată într-adevăr că sfințirea s-a făcut la 10 aprilie 1848, cînd biserica a fost înzestrată de ctitor și cu multe odoare de preț aduse de la Viena. Scurt timp după aceasta, familia Aslan trecu prin mari încercări, pierderi de vieți și de avere, așa încît ea nu ar mai fi fost în stare să ridice o ctitorie — și încă atît de impunătoare — după evenimentele din anul revoluției. Solemnitatea de la 10 aprilie 1848 consfințează astfel un apogeu al strălucirii și evlaviei acelei familii care înzestrase moșia ei — din 1845 — cu o prețioasă catapeteasmă și un impozant locaș de rugăciune, terminat și dat credincioșilor cu patru ani mai tîrziu, pe cînd cel care pictase toate icoanele cu rîvna și entuziasmul tinereții lui își desăvîrșea — din vara anului 1845 — învățătura la Roma, fermecat de măreția artei Renașterii.

Frumoasa lucrare de la Onești, identificată ca fiind a lui Gh. Tattarescu, din ajunul plecării lui în Italia, constituie veriga care ne lipsea pînă acum în lanțul activității sîrguitoare a copilului-zugrav, a elevului lui Nicolae Teodorescu — apoi anonimul colaborator al acestuia de la Buzău și Rătești — și pictorul reîntors din Italia și Paris, la sfîrșitul anului 1851, cu școală apuseană, altoită pe fondul autohton.

G. WERTHEIMER

RECENZII

G. OPRESCU

Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal
(Editura Academiei R.P.R., București, 1956,
74 p. + 152 ilustr.)

Bisericile cetăți sînt caracteristice satelor săsești din Ardeal. Este de presupus că, scurtă vreme după așezarea sașilor în aceste părți, la mijlocul sec. XII, au luat naștere, alături de bisericile din lemn, turnuri de apărare zidite din piatră. Năvălirea mongolă din 1241 și, mai târziu, frecvențele incursiuni ale turcilor, au obligat pe sași să-și transforme bisericile în puternice fortărețe. Aceste clădiri stau astăzi mărturie ale luptei și hărniciei proprii satului săsesc, care a știut în timpuri grele să creeze, cu mari sacrificii, asemenea opere de arhitectură.

Profesorul Oprescu, cea mai înaltă autoritate științifică românească în domeniul istoriei artelor, a cercetat personal aceste clădiri, la fel de importante pentru istoria artelor ca și pentru istoria arhitecturii. În cursul unei călătorii de aproape două săptămîni prin sudul Ardealului, prof. Oprescu a studiat o serie de biserici de acest fel, publicîndu-și apoi impresiile în volumul bogat ilustrat intitulat *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*. Sînt expuse aci împrejurările de ordin social și istoric sub imperiul cărora s-au născut, au trebuit să se nască, aceste biserici întărite. Totodată autorul se oprește, alături de particularitățile de ordin arhitectural al acestor monumente, la particularitățile poporului. Ideea centrală a ziditorilor a fost să obțină un mijloc eficace de apărare. Privirea generală pe care o oferă cartea asupra tipurilor fundamentale

de biserici cetăți cuprinde descrierea procedeelor de întărire a bisericilor prin fortificarea turnului, a corului sau a amîndurora prin creneluri, culoare de apărare, orificii de aruncare a smoalei, etc. Bisericile cetăți mai puternice sau mai mari au fost prevăzute cu unul ori mai multe ziduri de apărare, precum și cu turnuri, care înconjoară atît bisericile destinate apărării, cît și bisericile neîntărite. Forma și dimensiunile zidurilor sînt concepute în raport cu condițiile locale ale terenului.

În ordinea în care au fost vizitate de profesorul Oprescu în călătoria sa cu punctul de plecare Sibiu, bisericile cetăți sînt prezentate atît din perspectiva istoricului de artă și a cunoscătorului călătorit și experimentat, cît și din cea a iubitorului de natură. O dată cu particularitățile arhitecturale, sînt atent analizate picturile murale, altarele, anvoanele, cristelnițele, pietrele de mormînt și mobilierul sculptat. Plasarea în perspectivă istorică animă în permanență descrierile.

Astfel trec pe dinaintea noastră 33 biserici cetăți — numai o parte din cele existente — și 9 biserici. Numeroase ilustrații completează textul. O hîrtie de mai bună calitate ar fi sprijinit însă claritatea reproducerii.

În încheiere, autorul recomandă aceste zidiri monumentale ardelenesti unui studiu și mai aprofundat.

Cartea prof. Oprescu despre bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal este o lucrare deosebit de utilă care prezintă cercetătorilor de istoria artei domeniul bogat, dar prea puțin cunoscut, al culturii săsești transilvănene.

IULIU BIELZ

Cercetări arheologice la basilica romanică de la Teplice

În «Zprávy památkové péče» (Buletinul serviciului monumentelor istorice), Praga, XVI, nr. 2, 1956, p. 73—81, fig. 78—84.

Cu ocazia cercetărilor arheologice făcute la castelul Teplice s-au descoperit pe latura de nord resturile unei vechi mănăstiri romanice, care au fost încadrate în construcția castelului. În cele două campanii succesive de săpături s-a dezvelit capătul de răsărit al unei basilici romanice cu trei nave, fără transept, cu nava centrală prelungită spre vest. Sub absida centrală a fost descoperită o criptă, ale cărei coloane s-au păstrat în marea majoritate la locul lor. Două scări, una la sud, a doua la nord (ulterior astupată), comunicau cu un vestibul, care preceda cripta. În partea de nord basilica este cel mai bine păstrată, chiar în elevația parturului; la sud se mai văd numai fundațiile. Pardoseaua în cele trei nave este din lespezi de marnă.

Monumentul aparține mijlocului veacului al XI-lea și a fost înălțat de regina Juditha, soția lui Vladislav II, în anii 1158—1164, pentru călugărițele ordinului sf. Benedict. Mai multe incendii și părăsirea monumentului în secolul al XV-lea au avut ca urmare ruinarea lui totală.

Dispoziția planului acestei basilici este asemănătoare cu aceea a basilicii sf. Gheorghe de la castelul din Praga, care după anul 973 a devenit sediul primei mănăstiri benedictine.

Descoperirea monumentului de la Teplice este importantă pentru că îmbogățește domeniul arhitecturii romanice de pe pământul Cehoslovaciei.

CORINA NICOLESCU

VACLAV MENCL

Tradiții preistorice în arta de a construi a poporului nostru

În «Zprávy památkové péče» (Buletinul serviciului monumentelor istorice), Praga, XVI, 1956, nr. 2, p. 82—90, fig. 90—103.

Autorul face o prezentare istorică a evoluției locuinței populare din Cehoslovacia, căutând să desprindă vechile elemente care se mai pot deosebi pînă azi pe baza analizei materialelor, a tehnicii

și a aspectului acestor construcții. Se face mai întâi o clasificare a caselor populare în două mari grupe, în funcție de materialul utilizat în construcția lor. În nordul și vestul Cehoslovaciei se construiesc locuințe de lemn, iar în sudul și estul țării sint case de chirpici, folosind mult lutul, paiele etc. Analizind un anumit procedeu de construcție al caselor din sud, care sint făcute din colaci de lut cu paie, aplicați pe un schelet de lemn, autorul ajunge la concluzia că modul de așezare al acestora se aseamănă cu *opus spicatum* din construcțiile romane. El mai constată de asemenea că acest procedeu constructiv este utilizat mult și în Panonia. În regiunea Slovaciei sudice apar de asemenea sisteme de construcție care vădesc originea lor preistorică. Modul de sprijin al acoperișurilor este similar cu acela folosit încă din perioada neolitică. Raza de răspîndire a acestui sistem de acoperire este foarte largă, se întinde în Ungaria, în bazinul Tisei și în Dobrogea. În nordul Cehoslovaciei acoperișul caselor este influențat de arhitectura gotică, spre deosebire de regiunea sudică a țării, unde este răspîndit acest străvechi procedeu preistoric al acoperirii locuințelor.

O hartă sugestivă indică răspîndirea tipurilor de casă pe teritoriul Cehoslovaciei.

CORINA NICOLESCU

FRANTISEK FISER și MILADA LEJSKOVÁ MATYASKOVÁ

Picturile murale din epoca Renașterii de la castelul Bucovice și restaurarea lor

În «Zprávy památkové péče» (Buletinul serviciului monumentelor istorice), Praga, nr. 3, 1956, p. 133—143, fig. 130—149.

Între numeroasele monumente de curînd restaurate în Cehoslovacia figurează și castelul Bucovice, ale cărui picturi interioare în frescă, în stilul Renașterii italiene, au fost nu de multă vreme aduse la aspectul lor inițial.

Acest castel, fosta reședință a lui Jan Sembera Cernahovský, a fost construit în anii 1567—1582 de arhitectul italian Pietro Ferrabosco di Laino și este considerat ca cea mai remarcabilă operă de Renaștere din Cehoslovacia. Picturile care-l decorează în interior au suferit din cauza unor incendii și a repictării lor într-o fază mai nouă. Cu ocazia restaurării s-au curățat

vechile picturi, s-au fixat straturile slabe și s-au retușat ușor picturile prea șterse. Realizarea acestor delicate operații a dat posibilitate pictorilor să cerceteze tehnica acestei picturi, conținutul și stilul ei.

La parter, în afară de o remarcabilă sculptură, a fost dată la iveală pictura, care este aplicată pe un strat de var fin și lucrată cu clei.

În sala cea mai luxoasă, zisă a Împăratului, în afară de o serie de statui de zeități, în stuc, s-au curățat cinci tablouri, opera unui artist de școală venețiană, și opt medalioane cu embleme dispuse între arcadele ferestrelor. În camera zisă a Iepurilor s-au curățat o serie de scene alegorice și cu conținut moralizator, care

sînt inspirate după gravuri, a căror origine n-a putut fi încă determinată. În sala zisă a lui Venus, s-a putut constata asemănarea scenei *Venus și Adonis* cu o lucrare avînd aceeași temă a lui Paolo Veronese. Într-o altă cameră, subiectele alegorice sînt inspirate după gravurile lui Rafael Sadeler senior; ele sînt datate din anul 1581.

Comparînd picturile acestui castel cu acelea ale castelului de la Schweizertor din Viena, autorul ajunge la concluzia că arhitectul italian Pietro Ferrabosco, despre care se știe că a pictat interioarele acestuia, a participat într-o largă măsură și la picturile castelului Bucovici, descoperite recent.

CORINA NICOLESCU

•

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică nr. 4.
București.

